

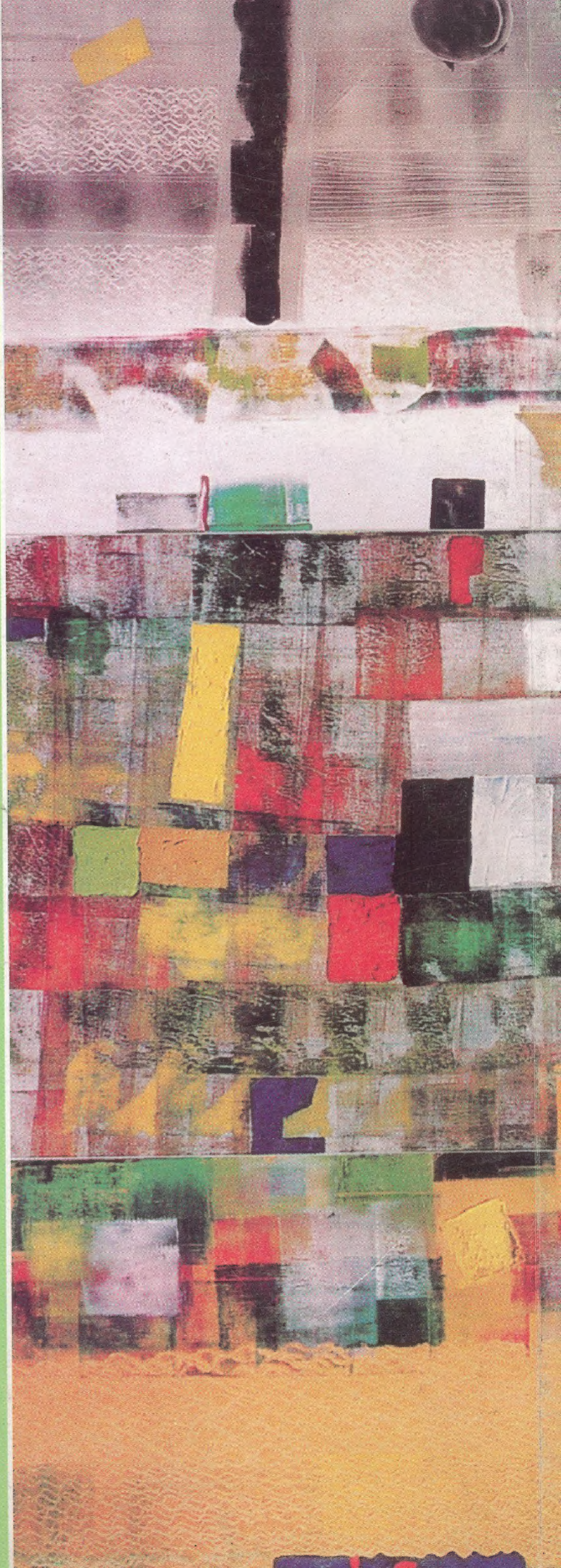
البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
العدد ٢٩٨ — مايو (آيار) ١٩٩٥

* دراسات فني
الشعر الكويتي

* (إيقاع بلا نهاية)
ممرحبة جديدة

لوليد اخلاصي



سليمان الشطّي

أنا... الآخر



دار النهج الجديد

إهداء ٢٠٠٦

الدكتور / محمود أمين العالم
القاهرة

صدر حديثاً

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

رئيس التحرير:

● خالد عبد اللطيف رمضان

نائب رئيس التحرير:

● يعقوب عبد العزيز الرشيد

مستشارو التحرير:

● د. سليمان الشطي

● د. خليفة السويان

● ليلى العثمان

● يعقوب السبيعي

سكرتير التحرير:

● نذير جعفر

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب. 34043 العدلية - الكويت
الرمز البريدي 73251
هاتف المجلة: 2518286
هاتف المجلة: 510602/2518282

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس،
قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5
دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5
ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان،
المغرب 5 دراهم.

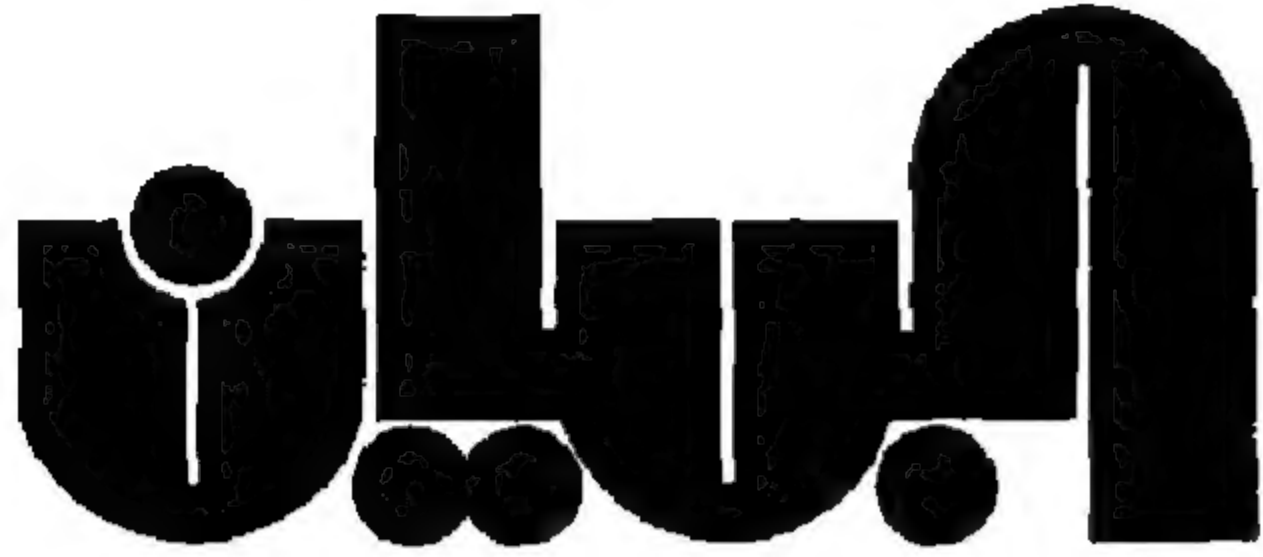
الإشتراك

السنيوي

للأفراد في الكويت ٥ دنائير
للأفراد في الخارج ٧ دنائير وما يعادلها
للمؤسسات والوزارات في الداخل ٢٠ ديناراً كويتياً
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت ٢٥ ديناراً كويتياً

1 - المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 - الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 - ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 - يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة. 5 - أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر. 6 - يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنسخة مع صور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(286) MAY 1995



Editor-in- chief

Khaled Abdul-Latif Ramadan

Deputy Editor-in -chief

Yacoub Abdul-aziz Al-rsheid

Editorial Consultants

Dr. Suliman Al-shatti

Dr. Khalifa Al-Wugayan

Layla Al-Othman

Yacoub Al-Sbeiai

Editorial Secretary

Natheer Jafar

Correspondence

Should Be Addressed To:

The Editor:

Al Bayan Journal

P.O. Box: 34043

Audilyia -kuwait

Code: 73251

Fax: 2510603

Tel: (Journal) 2518286

2518282-2510602

الدراسات: 6

- 7 ● التضمين والتناص في ديوان (مزار الحلم) د. حسن فتح الباب
- علي السبتي: من رواد التجديد في الشعر الكويتي..... د. أحمد علي محمد
- 17 ● الشاعر يعقوب الرشيد بين سفارة الشعر وشعر السفراء
- 24 ● عبد اللطيف أرناؤوط
- 29 ● الطبيعة في شعر إيليا أبي ماضي د. عبد الله خلف
- 35 ● أين المعايير في شعر الحداثة د. وليد قصاب
- 40 ● شعرية الكلام نذير جعفر
- 48 ● القرنين الإسم القديم للكويت خالد سالم محمد

الشعر: 54

- 55 ● من الشعر البريطاني المعاصر ترجمة: مصطفى غنيم
- 69 ● من الشعر الفرنسي (جاك بريفير) ترجمة: سهيل أبو فخر
- 73 ● صوت للمساء معشوق حمزة
- 75 ● أسلم قلبي لآخر منفي عصام ترشحاني
- 77 ● رحلة شاعر..... محمد عبد القادر الفقي

القصة: 79

- 80 ● حكايات رجل المسرح وليد معماري
- 86 ● الرأس والوسادة د. مبارك ربيع
- 91 ● الجدة..... محمد أبو خضور
- النهر الدافيء للكاتب الأمريكي بورسكن كالدول
- 93 ● ترجمة د. ناول عبد الهادي

مسرحية العدد: 100

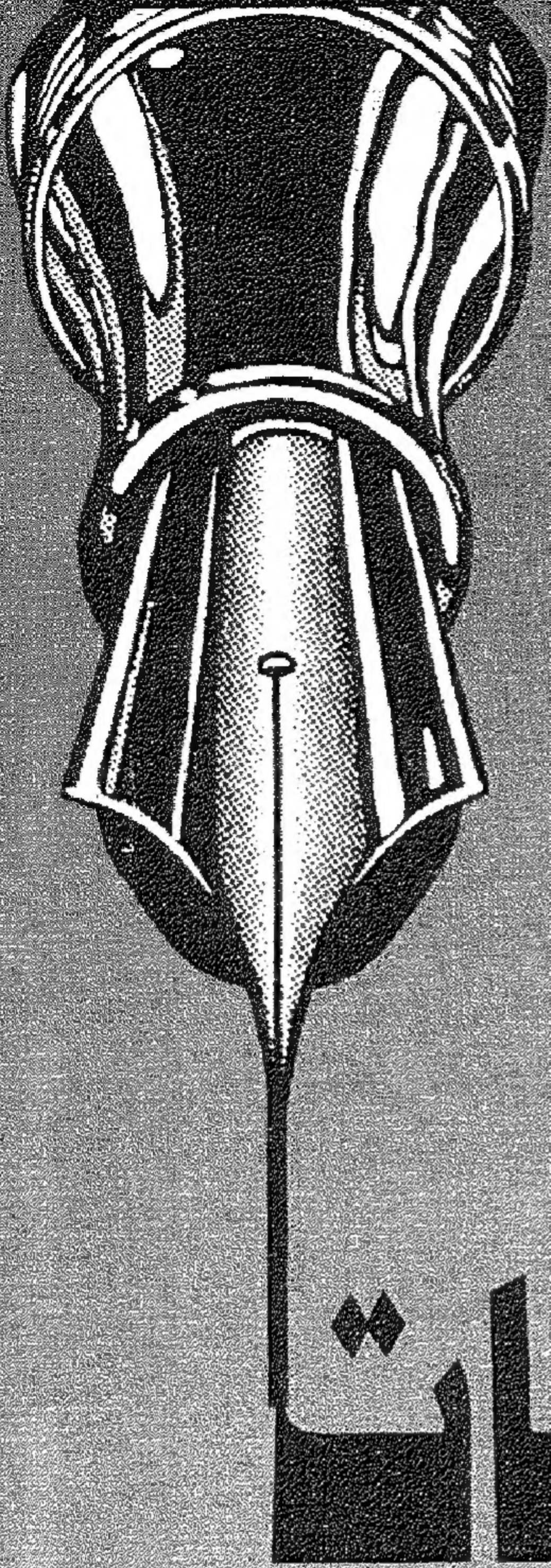
- 101 ● إيقاع بلا نهاية وليد إخلاصي

متابعات: 118

- 119 ● النقد الأدبي في القرن العشرين..... عبد الكريم المقداد

الرابطة في شهر: 124

- 125 ● لقاءات - محاضرات



الدراسات

- التضمين والتناص
- في ديوان (مزار الحلم)
- علي السبتي: من رواد التجديد
- في الشعر الكويتي
- الشاعر يعقوب
- الرشيد بين سفارة
- الشعر وشعر السفراء
- الطبيعة في شعر
- إيليا أبي ماضي
- أين المعايير
- في شعر الحداثة
- شعرية الكلام
- القرين الاسم القديم للكويت
- د. حسن فتح الباب
- د. أحمد علي محمد
- عبد اللطيف أرناؤوط
- عبد الله خلف
- د. وليد قصاب
- نذير جعفر
- خالد سالم محمد

التضمين والتناص في ديوان (مزار الحلم)

للشاعر الراحل الدكتور عبدالله العتيبي

بقلم: الدكتور حسن فتح الباب

مفهوم التضمين وأبعاد التناص:

من أهم الظواهر الفنية والجمالية التي استحدثتها القصيدة المعاصرة منذ عصر الريادة في أواخر الأربعينيات توظيف التضمين كعامل إثراء وتعميق للرؤيا الشعرية. ولئن كان التضمين أسلوباً فنيا عرفه أسلافنا من شعراء العصور المختلفة، فإنه قد تطور وتشعبت أبعاده وتعددت الوظائف التي يقوم بها في بناء القصيدة بناءً موفياً بأغراضها شكلاً ومضموناً، حتى اتخذ اسماً آخر يكاد يبتعد به عن الأصل لكثرة ما جد على هذا الأصل من تفرعات وتحولات، ونعني بهذا الاسم (التناص).

فالتضمين كما يعرفه أصحاب اللسانيات وعلماء البلاغة القدامى: أن يأخذ الشاعر سطرًا أو بيتًا من شعر غيره بلفظه ومعناه، ويدخله في الموضوع الذي يراه ملائماً ومطابقاً بين أبيات قصيدته، فهو أشبه بالعارية (١) يباح استعمالها وإن كانت في مجال الشعر لا ترد، لأن لصاحبها مثلها بل أصلها، ولأن المستعير غالباً لا ينكر هذا الأصل، مما ينفي عنه شبهة السرقة الأدبية. وبهذا يدخل التضمين في باب الاقتباس الذي يعزو الشيء إلى مصدره، وإن كان يختلف عنه في كون الاقتباس يتسع فيشمل نقل الفكرة أو الموقف عمداً أو بغير عمد لما بينها وبين الفكرة أو الشعور الذي يعبر عنه المقتبس من صلة أو دلالة.

ولما كان المبدعون أسبق من علماء اللغة والبلاغة والباحثين والنقاد، في ارتياد آفاق جديدة، وتمهيد التربة لفرس بذور لم تعهدها من قبل، مفسحين السبيل بذلك لقيام هؤلاء الباحثين والنقاد بدورهم في التنظير، فقد كان ابن الرومي أول من وسع نطاق التضمين بمفهومه الذي ورد بالمعاجم اللغوية طبقاً لما تعارف عليه السابقون، فلم يقف عند تضمين شطر أو بيت لغيره في شعره، وإنما ضمنه وزناً من الأوزان العروضية، وذلك في إحدى هجائياته إذ يقول:

مستفعلن فاعلن فعول

مستفعلن فاعلن فعول

بيت كمبتناك ليس فيه

معنى سوى أنه فضول

وظل الشعر العربي قاصراً عن توسيع مصادر التضمين من طريق اقتباس الآيات القرآنية أو الأمثال أو العبارات الشعبية أو غيرها من الأقوال أو المأثورات غير الموزونة لخروجها عن قيود الوزن والقافية، حتى حان ميلاد الشعر الحديث القائم على وحدة التفعيلة، فابتدع أصحابه تقنية التضمين من المصادر المختلفة، ولم يجدوا في ذلك أدنى حرج، غاضين الطرف عن تثرية هذه المصادر وإخلالها بالوحدة العروضية، مستعاضين عن رتبة الإيقاع ذي القواعد الضابطة ببدائل أخرى مثل الموسيقى الداخلية، والصور الجديدة،

وائتلاف المكونات البنيوية المختلفة للقصيدة، مع الجو العام والرؤية التي يعبر عنها الشاعر، بحيث أصبح من الميسور تضمين أية قرآنية أو مقطع من خطبة أو كلمات أغنية أو حوار بالعربية أو العامية بيتا من قصيدة مختلف وزنها عن الوزن الذي تقوم عليه قصيدة المقتبس، أو غير ذلك من النصوص التي يؤتى بها على سبيل التضمين.

إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة:

إن التناص Intertextuality الذي يطلق الآن على ما كان يسمى قديما بالتضمين تحقيق لمقولة النفري: (إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة). وقد غدا يعرف بأنه «تأطير اصطلاحي لظاهرة اضطراد وتواتر الاشارات الأدبية» أو أنه «ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تتداخل وتتشابك ويعادل بعضها البعض». ومن تعاريف التناص أيضا أنه «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا» (٢).

وقد يكون التناص (التضمين المتطور) بصورة سافرة، أو بالتلميح والإشارة، أو بالاستيعاب والتمثل لخصائص نص أدبي سابق في نص أدبي لاحق. وعلى ذلك فإن ثمة علاقة دلالية تسمى أحيانا علاقة حوارية بين التعبير الأصلي وبين التعبير الوافد، وذلك ضمن دائرة التواصل اللفظي. وفي حين يرى بعض علماء البنيوية أن التناص يشمل تأثير النصوص الأدبية في بعضها البعض، ينفي الآخرون ذلك، ويرون أنه لا صلة للتناص بقضايا تأثير مبدع في مبدع آخر أو باشتراك أعمال أدبية مختلفة في أصل واحد. وعلى الرغم من صعوبة هذه المصطلحات وتلك التعاريف وشروحيها المترجمة بالنسبة لغير المتخصصين، فإنها تصلح للتطبيق على الشعر العربي ولا سيما الحديث نظرا لما يتميز به من

ثراء وعمق في الرؤية وفي التعبير بما يطاول قامة الشعر الانجليزي أو الفرنسي الذي هدى باحثيه إلى ابتداع نظرياتهم في التناص الذي يلبي حاجة الشاعر إلى إنجاز عمل فني تصدق عليه كلمة الإبداع بما تعنيه من تجاوز لدائرة التقليد، ويقوم بدور مؤثر في وصول حالة التوهج الشعري إلى ذروتها، فالشاعر يلجأ إلى التضمين الشعوري أو غير الشعوري لتذكير المتلقي بآثار أدبية ماضية، ولإدارة حوار معها على سبيل التضاد أو التوازي، مدفئا بذلك حلمه، ومشيدا جسرا للتواصل الحميم.

أما ذلك التضمين الذي يطفئ وهج التجربة الفنية بكثرة الإحالات الثقافية المعقدة والمقحمة على النص فهو يؤدي إلى ضعف استجابة المتلقي بل نفوره، وهو أشبه بالألاعيب البهلوانية التي يقصد بها التفتن والتمويه أو اللألىء الزائفة والشكلانية التي تفسد جوهر الشعر.

نص العتيبي بين التضمين والإسقاط:

إذا ألقينا نظرة فاحصة في ديوان (مزار الحلم) للدكتور عبدالله العتيبي في ضوء ما أجملناه من مفهومات التضمين وأبعاد التناص وجدنا أنه كثيرا ما يستعمل هذه التقنية، انطلاقا من إيمانه بالحضارة العربية الإسلامية، وولعه بتراثها واطلاعه على جذور هذا التراث وروافده، ووعيه به وعيا يجعله حاضرا في شعره. والملاحظ في هذا الاستعمال أن التضمين عنده يغلب على التناص، مما يرجع إلى إثارة الشاعر القالب العمودي للقصيدة على القالب الحر (٣). إذ يتيسر في النمط الأول اقتباس شطر أو بيت شعر أو أي نص آخر من نفس الوزن، في حين يصعب إن لم يكن يستحيل إدخال نص غير موزون، فكأنه عضو غريب يلفظه الجسم ما لم يعمد الشاعر إلى تعديل بنية هذا النص لإخضاعه لوزنه، وهذا على عكس النمط الشعري المتحرر، إذ يقبل

مختلف النصوص القولية على علاتها وهي تلك التي يطلق عليها البنيويون مصطلح الملفوظات. كما ترجع غلبة التضمنين على التناص في شعر العتيبي إلى بساطة هذا الشعر، بمعنى وضوح معانيه ومرامييه وبعده عن التعقيد اللفظي والمعنوي.

ويتخذ التضمنين عنده عدة أشكال تتدرج من اقتباس المثل العربي السائر بقصد تأصيل الفكرة أو الخاطرة، أو بقصد توشية النص وإضفاء مسحة جمالية تراثية على صياغته وبلورة هذه الصياغة، إلى تعميق الرؤيا الشعرية، والتعبير عن قوة الانفعال إزاء حدث معاصر بما يقابله في موروثنا من مواقف وأحداث، وما يعنيه ذلك - بعبارة أخرى - من المزج بين الماضي وبين الحاضر الراهن والمستقبل المتوقع أحيانا مزجا يثير المتلقي، ويدفعه إلى المقارنة بين الوقائع المتشابهة في أزمنة مختلفة، وهو ما يسمى بإسقاط القديم على الجديد.

والملاحظة الثالثة في هذا الشأن هي أن التضمنين عند الشاعر قد يقف عند حدود اللغة الاتصالية العادية التي لا هدف لها سوى الإبلاغ (٤)، أو يتخطى هذه الحدود، فيسهم في خلق لغة أدبية تخرج عن المألوف، وهي اللغة المجازية الثرية بالجماليات وقوة الأثر في نفس المتلقي.

وفي هذا المنظور يمكن التمييز بسهولة بين التضمنينات المختلفة المستويات ودلالات توظيف التراث في ديوان (مزار الحلم)، يهدف بها الشاعر إلى تجميل الجملة الشعرية وإجلال المعنى. وهو يستخدمها أحيانا بعد تعديل طفيف في نصها التراثي المعروف، أو تعديل كبير في أحيان أخرى. ونجده في كلتا الحالتين لا يرمز، وإنما يفصح، إذ يتخذ الاقتباس أداة تعينه على هذا الإفصاح. ويصبح المثل العربي هنا مجرد تضمين لتركيب بياني بديع هو أشبه بحلية في النسيج اللغوي لنص الشاعر.

وأبسط صور هذا التضمنين ما يقترب من التأثر، وهو أن ينسج الشاعر عبارة على غرار أخرى تراثية، ومثال ذلك أن يحتذي صيغة البيت القديم الآتي من طريق استعمال اللفظ أو التركيب

المماثل في الصيغة والمختلف في المعنى:

الأبيضبان أبردأ عظامامي:
المماء والملحح بلا إدام

فيقول:

من نام في دعة والدهر مرتحل
ثوى به الأسودان: التيه والخور (٥)

انعكاس الماضي على مرآة الحاضر

نلتقي بتضمنين آخر في قصيدة (غابة الملح) وهو بيت الختام:

إنه الوهم يا حداة المطايا
ليس في الركب أحمد يا سراقا (٦).

إذ يوظف الواقعة التاريخية المعروفة في السيرة النبوية والخاصة باقتفاء الفارس الجاهلي سراقا أثر الرسول عليه السلام في طريق هجرته من مكة إلى المدينة، وسوخ قوائم جواد سراقا في الرمال وهو على قاب أقواس من تحقيق مرماه الدنيء، للدلالة على التيه والضلال، مما يدخل في باب انعكاس حدث ماض على مرآة حاضر.

ويضمن العتيبي قصيدته (من تداعيات أبي بصير الأعشى) (٧) هذا البيت المأثور لصناجة العرب من قصيدة عن حرب ذي قار، ويتخذ مطلقا لقصيدته:

(كانت وصاة وحاجات لنا كف
لو أن صحبتك إذ ناديتهم وقفوا)

ويتابع شاعرنا إنشاده تنويعا على لحن الأعشى، فتأتي أبياته تواصلا متألفا أو متداعيا كما جاء في العنوان - مع ذلك اللحن رغم اختلاف الموضوع بين الشاعرين. ويدلنا هذا التواصل على

تمثل الشاعر لتراثنا الشعري، واستشفاف النص القديم، والتحليق في مداره، واستلهامه شحنته الوجدانية التي مازالت متوهجة على مدى العصور في نفوسنا نحن عشاق فن العربية الأول، فكأنه الرماد الحي الذي يبقى خابيا حتى يبعث فيه الحرارة شاعر صناع متقن للعزف القديم الجديد على وتر رخيم.

فالشاعر ينتقل من «خاص» القبائل قبل الإسلام إلى «عام» الهموم العربية في المرحلة الراهنة، ويسقط معركة ذي قار على معركة القادسية التي خاضتها العراق بعد العدوان الإيراني فيما يرى الشاعر، وكان اختياره هذه المعركة مقصودا، ذلك أن ذا قار موقع قريب من الكوفة (٨)، وقد انتصر فيه العرب على الفرس. ولا يقف شاعرنا في التضمين عند بيت المطلع، بل يبدأ البيتين الثاني والرابع بنفس مقولة الأعشى (لو أن صاحبك) في تصعيد للنغم وتنمية للمعنى ثم يقتبس مرة أخرى المصراع الثاني لبيت أبي بصير، فيضعه في نفس الموقع.

في مطلع المقطع الثاني:

كاد الزمان على أبوابنا يقف
(لو أن صاحبك إذ ناديتهم وقفوا)

موظفا بذلك شطرا قديما في أداء معنى جديد أراد الشاعر وهو يعلن عن عتبه على الدول العربية شقائق العراق لأنها لم تظاهره بجندها وإن دعمته بالمال والسلاح، ولو أنها لبّت حين ناداها «واعرباه» لوقف الزمن منها موقف إكبار وإعظام، ولكتب لها بذلك تاريخ مجد طريف بعد مجد تليد موغل في القدم وحضور راهن شاحب كالعدم.

ومن ذلك يبدو أن التضمين هنا تناس بمعنى الكلمة، لأن الشاعر اقتبس نصا موازيا لنصه وقابل بينهما، فقدم رحيقا جديدا في كأس قديمة، ولم يكن الاقتباس مجرد تكأة يستند إليها. لقد توحد الجذر في القصيدتين واختلفت منها الأغصان والأزهار. وهذا التناس

يحقق إحدى الوظائف الجديدة التي يقوم بها وهي الرمز، فالمناداة أصبحت رمزا للاستنجاد، ووقوف الصحب غدا رمزا للتقاعس عن الإغاثة. ومن ثم تستر الحاضر الذي عبر عنه العتيبي بالماضي الذي عبر عنه الأعشى والذي كان حاضرا في زمنه، أي أصبح الماضي قناعا — إذا استخدمنا لغة المسرح — على وجه الحاضر، بمعنى أن يوم ذي قار قناع لمعركة العراق. لقد اختلفت الظروف التاريخية وتوحد الموضوع بالنظر إلى أن خصم اليوم هو خصم الأمس، كما توحدت نتيجة الحرب في الماضي والحاضر بانتصار العرب. وكذلك حقق التناس عدة مستويات على خلاف التضمين الذي يحقق مستوى واحدا، حاملا بذلك عديدا من الأفكار العصرية. فإذا كان للنص القديم المقتبس دلالة واحدة في قصيدة الأعشى، فقد أصبح له جملة دلالات في قصيدة العتيبي.

وما نلبث أن نجد في الجزء أو المقطع الثاني من القصيدة بيتا آخر من قصيدة أبي بصير نفسها يعمق المعنى الذي أشرنا إليه أي التقاعس عن نصرة الشقيق وهو قوله:

لو أن كل معد كان شاعرنا
في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرف

إن معدّ عند شاعرنا القديم هو الجد الذي تفرعت منه معظم القبائل العربية، أما عند شاعرنا المعاصر فهو رمز للعرب المعاصرين إخوة العراقيين قبل أن يرتكب صدام جريمة غزو الكويت، ودلالة على وحدة الانتماء وصلة الرحم التي تقتضي المبادرة إلى نصرة الأخ المعتدي عليه. لقد أطلق العراق حينئذ على حربه العادلة المنتصرة — لدى الشاعر — اسم القادسية تيمنا بالمعركة المشهورة التي جرت في عهد عمر بن الخطاب واستأصلت شأفة الفرس، وأصبحت القادسية رمزا لتلك الحرب، فاستخدمه كثير من الشعراء.

ولعل العتيبي أن يكون أول شاعر رمز لها بيوم

ذي قار لما له من دلالة على مجد العروبة منذ الأزمان السحيقة، هذا المجد الذي توجه الإسلام في القادسية حين قاده دين الحق وصحح مسيرته على الدرب تحت راية النص أو الشهادة. ويقوم هذا التناسل دليلاً آخر على عمق إيمان شاعرنا بالعروبة حتى قبل الإسلام. فلقد نظر إليها في ضوء معطياتها الإيجابية، وغض النظر عن المساويء التي جاء الإسلام للقضاء عليها، ولا يخفى أنه كان للعرب قبل الإسلام مظاهر حضارية إنسانية رغم وثنياتهم، مما يتجلى في مناقب الفرسان التي تغنى بها الشعراء، كما أن في إحياء الشاعر لهذه المظاهر واستحياء شخصياتها ووقائعها ما يشيع نفساً ملحمياً في قصيدته.

ويفاجئنا عبدالله العتيبي بتضمينه قصيدته شطراً للنابغة الذبياني عدل في صيغته قليلاً، وجاء في موضعه، وهو صدر البيت الآتي:

**إن الفرات إذا غاشت غواربه
فألف أرض من الطوفان ترتجف**

وإضافة إلى ما تقدم من القدرة على توظيف التضمين أو التناسل، فإن قصيدة (من تداعيات أبي بصير الأعشى) ترد الاعتبار إلى القصيدة الكلاسيكية التي يكتبها بعض الشعراء الآن، بما اتسمت به من صدق عاطفة الشاعر وقدرته على الصياغة ووفائها بغرضه، وهو التحفيز على الدفاع عن الشرف العربي مصداقاً لقول المتنبي المشهور.

**لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى يراق على جوانبه الدم**

هذا وقد نجح الشاعر أيضاً في تفجير الطاقة الكامنة في فعل (وقف) بتشكيل عدة صور منه لكل مدلولها الخاص، وقد استخدمه في حالة الحركة لإحالة السكون اللفظي المعلن في قواميس اللغة. كما نسبه إلى عدة ضمائر لا ضمير الغائبين وحده كما فعل الأعشى، إذ تمنى لو أن أصحابه وقفوا فيوصيهم ويبيثهم مواجده،

وهي وقفة تعد امتداداً للوقوف على الاطلال. أما عند شاعرنا. فالوقوف بمعنى مناصرة ذوي الرحم واتخاذ موقف المحارب معهم، ثم يستعمل شاعرنا الفعل (وقف) في صيغة المضارع، وينسبه إلى الزمن، وذلك في الشطر الأول من مطلع الجزء الثاني للقصيدة وهو (كاد الزمان على أبوابنا يقف). ومعنى الوقوف هنا مختلف كما سبق أن نوهنا، وأخيراً يستعمل هذا الفعل في صيغة المضارع أيضاً مسنداً إلى الشموس ليعني به وقفة الإجلال لبغداد بوابة الشرق الزاهرة ومنازة الأمجاد عبر العصور:

**حين اشرأبت بنا بغداد شامخة
تعانق الشمس لما اشتدت السُدف
شادت على الشرق باباً من تشوقها
كل الشموس على أعتابه تقف**

وتمتاز بعض الأبيات بجدة المعاني والصور مثل البيتين الثاني والثالث:

**لو أن صحبتك قد هزوا مواجعهم
وكلما عصفت ريح بهم عصفوا
وحالفوا كل ليل رغم ظلمته
إذا تبدى لهم من صبحه صلف**

ولا يعيب القصيدة إلا اعتساف قافيتين فيها، وهو عيب قلما يسلم منه معظم الشعر العمودي بسبب الالتزام بوحدة القافية والروى، فما يلبث الشاعر أن يرى وقد نضب معين القوافي عنده، والقصيدة لمّا تكتمل، فيبحث عن قافية من هنا أو أخرى من هناك، تكون قلقة في موضعها. ونعني بذلك قافيتي البيتين الآتين، وقد أدى نبوهما إلى خفوت المعنى واهتزاز الصورة

**أو أن كل معد أينعت غضبها
بسيف بغداد أن البغي يعتسف
إنني لأبصر في بغداد ألوية
تخضر شوقاً لها فرسان من سلفوا**

التناص في قصيدة (بين يدي أبي العلاء)

نبلغ أخيراً قصيدة (بين يدي أبي العلاء) التي قطع فيها شاعرنا شوطاً آخر في تحديث القصيدة التقليدية باستعمال التقنيات الفنية التي جاء بها الشعر الجديد. وهي معزوفة شجية كتبت في صيغة خطاب شعري إلى حكيم المعرة، وأودعها العتيبي روحاً بكائية تنذب الماضي وتشجب عصرنا الموصوم بالرداءة، وتحن إلى عودة الزمن المفقود، ولا تستشرف الأفق الموعود من شدة القتام، وذلك في نبرة تجمع بين التفجع وبين السخرية المريرة التي شحذ فيها العتيبي سلاح قدرته على التقاط عناصر الهجاء بمفهومه الحديث الذي يقترب من التقنية المسرحية، باللعب على أوتار النقائص.

وكأننا إزاء مشهد لشخص كانت سوية ثم شامت فمُسخت وتقاظت (كالبهلوانات) أو (الأراجوزات) تخب في أسمالها ومزقها الملونة لتثير فينا ضحكا كالبكاء من شر البلية، يشير بذلك الشاعر إلى تبدل الزمن، وانهيار عالم من الأقرام المهرجين الذين أطفأوا الحلم الجميل، وحطموا مصابيح العرس البهيج الذي عشناه في عهد كان، ثم تبدل كأنه سحابة صيف أو خلصة مختلس أو أوهام طيف.

فالقصيدة تتسم بمذاقها الخاص لما تشعه من عبق للماضي يختلف عما عهدناه في النماذج الشعرية التي أوردناها سلفاً، لأنه هنا من نضح المرارة الهجائية وجداول الملح التي كانت رحيقا عذبا سائغا للشاربين. وهي تشترك مع هذه النماذج فيما تنسجه من حبل مجدول من ثنائية الماضي والحاضر، ولكنها تنفرد دونها بالجمع بين مذهبين هما الواقعية والرمزية، وبين قدرتين هما استحضار شخص متوهجة من عصرها الذهبي، وأخرى قميئة تستفزنا بأسمالها البالية وأصباغها الممّوهة الكالحة من عصرنا الرجيم وكأننا في القصيدة بين مشهدين مثيرين يعبران عن تحولات التاريخ:

جنة غفران (المعري) وجحيم (دانتسي).
فالشاعر يرصد الحاضر وعينه على الماضي، أو يعاين الماضي وهو يتأمل الحاضر.
والتناص يغلف لوحة القصيدة حيناً ويتخلل حناياها حيناً آخر. فهو في أبسط تجلياته تضمين لكلمة أو جملة أصبحت من ماثورات أبي العلاء في قصيدته الخالدة التي رثى بها فقيها حنفيا وتناقلتها الأجيال الأدبية، وغدت من ألمع صفحات ديوان الشعر العربي. فالمعري يقول:

غير مجد في ملتي واعتقادي
نوح بأك ولا ترنم شاد
أبكت لكم الحمامة أم غنت
على فرع غصنها المياد
تعب كلها الحياة فما أعجب
إلا من راغب في ازدياد
إن حزنا في ساعة الموت
أضعاف سرور في ساعة الميلاد

إذ يتخذ شاعرنا من كلمتي (غير مجد) اللتين استهل بهما فيلسوف المعرة قصيدته «ثيمة» أساسية في قصيدته، بمعنى أنه يجعلها محورا لها تدور حوله، لتعبرها عن حالته الشعورية والفكرية، وهي حالة الإحباط الذي يبلغ حافة العدمية، ثم يغترف من بثرها السحيق، بعد أن هانت العروبة في عيون أهلها، وتناثر عقدها النظيم بأيديهم الواهنة، فغدت حياته أثرا بعد عين وشبحا مطرقا كثيبا بعد تجل نوراني مهيب. ويتبين هذا التناص في المطلع، حيث يستعمل كلمة ويجدي في سياق البيت للدلالة على عدم الجدوى إذ يقول:

كل شيء يا شيخ أصبح يجدي
ما عدا العوم في بحار التصدي

فمادام جوهر الحياة، وهو مواجهة التحديات غير مجد، ويعني الشاعر بذلك انتفاء التحدي، فالكل خواء وباطل الأباطيل. ولكن

نهاية البيت الثاني تضمين صريح مباشر بإيراد نص المعري (غير مجد):

**أجديت ريحنا فكل شرع
يعشق الريح، عشقه غير مجد**

ويلاحظ هنا استخدام الشاعر لأسلوب التراسل بين الكلمات، إذ خلع على الريح وصفا هو من شأن الأرض، وتوظيفه الريح للدلالة على معنى خور الهمة، فقد صورها عقيما لا تملأ الشرع فتدفعه إلى الإبحار، ومن ثم غدا عشق الشرع للريح، وهي لا تحركه، عشقا عبثيا محكوما عليه بالغناء لأنه من جانب واحد. ومن مفردات البحر يستطرد الشاعر في نسج صور جزئية يشكل منها الصورة الكلية الدالة على التمزق المقصود به تشتت العرب وما يتبعه من اللاجدوى:

**أنست ريحنا لدفع المرافق
واستقر الشرع أسمال بُرد
صلبت كالظنون سمر الصواري
وانطوى شوقها لمخضر وعد**

فليست العلة في التراخي والقفود عن طلب العلا، وفي الانغماس في حمأة الملذات الفانية التي تنخر في عروق الإرادة، ولكنها في نضوب معين الأمل وعدم التطلع بثقة واقتدار إلى الآتي من طريق الإيمان بالقدرة على تغيير الواقع ذي الوجه القبيح. لقد تجمد الزمن وصار مقعدا وحين تلبد الإحساس، فليس غير اللحظة الحاضرة الخاملة، وإن ليست رداء الحياة. فالصواري السمر التي حملت علم الشيوخ العربي المنتصر بالأمس البعيد مازالت قائمة منصوبة، ولكنها غير مرفوعة في كبرياء، لأنها تحولت إلى صلبان ترمز للموت، أو أنها هي المصلوبة مثل أحلامنا المجهضة. فالصواري - أو الأعلام - والأحلام قرينان رهينان للصلب،

وتلك من أبدع صور القصيدة.

ثم يتابع الشاعر موكب الصور التي ركبها للدلالة على ما آلت إليه الحال في مرحلة التراجع التاريخي العربي، فالفلك لم يعد صنو الفلك، بل إنه لا فلك الآن مادام لا قمر ولا كواكب هادية، وكأن النجوم قد هاجرت من أفقنا مغاضبة إلى أفق آخر، بل هي لم تهاجر وإنما هوت إلى حافة لحد نحن الذين حفرناه لها. هكذا يقول الشاعر مخاطبا المعري رمز الحكمة وأحد الشهب التي أضاعت سماء العقل العربي الذي شاد واحدة من أعظم الحضارات أسهمت في الأخذ بيد الإنسان إلى الأمام كي يتجاوز أسوار الظلمات التي كانت تسد الدروب والآفاق في بصيرته وأمام عينيه:

**يا حكيم الزمان هذا زمان
ظاهريّ العلا، سحيق التردّي
بدلت أفقها النجوم وباتت
ساهرات على شفا كل لحد
يا صديق الضياء، هذي نجوم
نورها - يا إمام - ما عاد يهدي**

قناع الشاعر على وجه المعري

وتتداعى نداءات الشاعر لأبي العلاء، وهو يبتكهمه ويشكو له هوان قومه على الناس، وقلة حيلته في إيقاظهم، ولكن الرائد القديم لا يجيب، كأنه يعلن بالصمت احتجاجه على ما يجري بيننا، أو كأنما النطق لا يجدي وهو صاحب مبدأ اللاجدوى في داليته.

والواقع الشعري للقصيدة وسياقها يدلان على أن العتيبي قد اتخذ من أبي العلاء قناعا له. فنحن لا نرى في هذه القصيدة من الملامح المميزة للشاعر الكبير إلا نعتا عاما هو الحكيم تارة والإمام تارة أخرى، وملحها نفسيا وذهنيا واحدا هو التشاؤم الفلسفي، بالإضافة إلى الدلالة العامة على العبقرية العربية التي تمثلت فيه. وقد اكتفى العتيبي بانتقاء هذا النعت، وذلك

الكلمات ذات الجرس الأليف من سماته الظاهرة في الديوان.

ولا نذهب إلى أن ضرورة القافية هي التي استدعت استعمال هاتين الكلمتين، ومثلهما لحد ومهد، لأن هذا الاستعمال أقرب إلى أن يكون استقاء من نبع المعري، ومن ثم نراه من قبيل التناص، مع تغيير في بنية النص.

فالمعري يستعمل في قصيدته التضاد والصراع بين النقيضين، مغلبا النقيض المتخلف المتمثل في اللحد أو الموت على النقيض النامي المتمثل في المهد الذي رمز له المعري في آخر قصيدته بالميلاد. ومن هنا كان توظيف شاعرنا للألفاظ السابقة التي تعد مفاتيح تكشف عن محتوى قصيدة أبي العلاء وهو عبثية الحياة ورحلة المتاه فيها، كما وصفها العتيبي في نفس هذه القصيدة موضوع البحث، ومراجعة مطلع قصيدة المعري وخواتيمها تبين ذلك بجلاء.

والتناص في قصيدة (بين يدي أبي العلاء) لفظي ومعنوي أيضا، ينتقل شاعرنا من أحدهما إلى الآخر. ونقصد بالمعنوي التأثير بالروح وأسلوب الأداء دون تضمين ملفوظات النص. ذلك أن روح المعري ترفرف على القصيدة، وصوته يتردد في غصونها كرجع ناي من بعيد، لأنه أصبح من مكونات الشاعر الحديث، لا سيما حين تهزه مأساة الضياع وينبهم في عينيه طريق الهدى، فيقول تنويعا على لحن المعري:

في اعتلال الزمان، تأتي الليالي
مثقلات بكل حمقاء تردي
في اعتلال الزمان، تفضي دروب
لدروب جميعها لا تؤدي
عبثا يا إمام، خلَّبُ برق
رحلة التيه بين لحد ومهد
من جراح الزمان نحن أتيننا
بوجوه شدت على غير ود
أدلى الباحثون عن درة الفجر
وبقنا نرعى الدجى دون مدِّ

الملح من بين أبعاد كثيرة لشخصية المعري وقدراته الأدبية التي تجلت في (لزومياته) وفي (رسالة الغفران) وغيرهما من أعماله الثرة الثرية. ولا يؤخذ هذا على شاعرنا الراحل، فحسبه أن يوظف من تلك السمات والأعمال ومن مواقف أبي العلاء ما ينهض بغايته، وهي التحسر على العصر العربي في الآونة الحاضرة. وقد شدَّ بذلك الخيط الملائم لمضمون القصيدة من بين خيوط كثيرة جدلت منها تلك الأعمال.

وفي القصيدة أيضا إشارات إلى ما يتصف به الزمن العربي من الزيف، بادعاء الوصول إلى العلا الرامز إلى القيمة الحضارية، على حين لا نصيب لنا منه إلا القشور مما يدل على قصور الرؤيا، فالمعالي التي يفترض أننا من أهلها برق خلب وزبد يذهب جفاء، وأما ما ينفع الناس ويمكث في الأرض فينقصنا، ونحن لا نملك في الحقيقة إلا غابة الملح كما عبر الشاعر في قصيدة له بهذا العنوان. والشاعر يجدد هذا المعنى ويزيد أبعاده حين ينعت المعري بأنه صديق الضياء بمعنى أنه ذو بصيرة وإن كان فاقد البصر، وبمعنى آخر هو أنه قاهر ظلام الجهالة الذي عاد إلينا مرة أخرى، منيخا بكلكله على صدورنا وأذهاننا وأرواحنا، فغدونا مبصرين ظاهراً لا حقيقة.

علاقة التضاد والتناص اللفظي الموسيقي

ويقوم الدكتور عبدالله العتيبي علاقة تضاد بين التردي السحيق وبين سموق النجوم في الأعالي، ولكنه يبدل الاستعارة. فالنجوم وهي رمز الرفعة والتنوير قد باتت عيوننا كليلة وإن سهرت ترعى الأرض والسماء. واستحدث الشاعر تناصا لفظيا موسيقيا بين يهدي ويجدي إذا جاز أن نخلع هذا المصطلح على الجنس الكامل أو الناقص إذا كان الشاعر قد استعار إحدى الكلمتين من غيره وهذه الكلمة هي (يجدي)، والقدرة على صياغة مثل هذه

بأهت ظلنا على الأرض نهـمي
كدموع تسح من غير خـد
بأسنا بيننا شديداً ولكن
نتهاوى إذا سما كل بند
أنكرت وجهنا الحياة فعـدنا
مـرجين الخطا لسالف عهد

ولئن كانت الكلمتان اللتان خُتم بهما البيتان
الرابع والخامس قد اقتضتـهما ضرورة التقفية،
فشذتـا إلى حد ما عن السياق، وابتعدتا
بالقارئ عن أفق القصيدة ونوعية الصورة
الكلية، فلقد عوضنا الشاعر عن هذا القلق في
القافية بحرارة الإحساس في هذا المقطع
وبالصورة الأخاذة التي رسمها في البيت
السادس، للدلالة على فقد الهوية والروح،
وتهاوي الجسد العربي شظايا بين الأمم. ولولا
خفوت عبارة (إذا سما كل بند)، وهو ما نشأ
عن نبوءة القافية أيضاً، لجاء البيت قويا في دلالة
على إحدى الآفات العربية في عصور التردى:
قهر السلطة للرعية وخنوع منها للعدو، وهي
آفة بشرية قديمة عبر أبوالعلاء عن شطرها
الأول بقوله الذي لا ينسى:

مُلّ المقام فكم أعاشر أمة
أمرت بغير صلاحها أمراؤها
ظلموا الرعية واستجازوا كيدها
وعدوا مصالحها وهم أجراؤها

ولعل العتيبي أن يكون من أوائل شعراء
الكويت الذين جاهدوا بهذه العلة التي تقف وراء
مأساتنا، والتي تشكل إحدى همومه الملحة، هو
والشاعرين الكبيرين أحمد مشاري العدوانى
وخليفة الوقيان، وهي الجذوة التي تشعل
وجدانه الشعري، ومن أسرار ما يلحظه المتلقي
لشعره من قوة الانفعال، أو تصرح به أحيانا.

ويعود الشاعر إلى توظيف مفردة أخرى من
قاموس حياة المعري هي (المحبسان)، إذ كان
الشاعر الخالد رهين المحبسين: عاهته البصرية

وبيته، وإن كان قد ضم إليهما محبسا ثالثا، وذلك
في قوله:

أراني في الثلاثة من سجونى
فلا تسأل عن الخبر النبـيـث
لفقدي ناظري ولزوم بيتي
وكون الروح في الجسم الخبيـث

يقول العتيبي:

كبر المحبسان فالدرب أعمى
قيدتنا صروفه أي قيد
حكمة العصر أعين في الحنايا
موغلات وراء نبض التصدي

والجمع بين الدرب الأعمى والعيون التي
تبصر الحنايا وتتوغل فيها آية في بلاغة التعبير
عن وقع الأحداث في الصراع في نفس الشاعر
وحلمه بصحوة قومية تذلل الطريق للوعر
وتحرر من المركب الصعب.

ثم يكرر البيت الخامس من القصيدة:

يا حكيم الزمان، هذا زمان
ظاهري العلاء، سحيق المتردي

تمهيدا للجزء الثاني الذي بلغ ذروة فنية، إذ
أبدع فيه الشاعر لوحة يمكن أن نسميها كائنات
الكوميديا السوداء، إذ عبرت عن اختلال القيم
وفوضى المعايير وزيف العصر بصور
كاريكاتورية أو سيرالية لشخصيات تراثية كنا
ومازلنا نياهي بها، فلقد مسخت في عصرنا
الذي اختفى فيه الحق، وضاع العالم النفسي،
وتوارى الشاعر الحق، في حين ظهر الباطل
واعتلّى الجاهل وذاع صيت الشويعر الذي قال
فيه المتنبي.

أفي كل يوم أبـتلى بشويعر
ضعيف يقاويني قصير يطاول!!

ومن ثم ألبس كل ماجد ثوب الخامل، وخُلعت عليه أقبح النعوت، وفرّ منه أبناء هذا الزمان فرار السليم من الأجر، ذلك هو مدلول القصيدة، وتلك هي دوالها:

مذ رأينا (الحلاج) في سوق يافا
بائعاً للوجوه من كل عهد:
لجميع الأحوال إن شئت عندي
وجه شيخ تريد؟ أم وجه قرد؟
ومضى (عروة) يبيع الصعاليك
ليرضي بها هوى كل وغد
و (أبو ذر) يا إماماً رأوه
يوم حرب الثغور سمسار نقد
مذ رأينا (لبيد) و (المتنبي)
يعرضان الأزياء في قصر عبد
في اعتلال الزمان تأتي الليالي
مثقلات بكل حمقاء تردي
مذ رأينا (المجنون) يرهن ليلي
فدية كي يعود يوماً لنجد
أمس في السوق قد رأيتك تمشي
عارضاً في الخفاء أسمال مجد
لا تسئل يا إمام عن سر هذا
فاعتلال الزمان يا شيخ يعدي
كل شيء يا شيخنا بات يجدي
ما عدا العوم في بحار التحدي

هكذا جاءت نهايات القصيدة تطويراً لحداثيات
للبدائيات من طريق الاستعانة بالتقنية المسرحية
التي حولت السمة السكونية إلى سمة الحركية،
فكأننا نشهد عرضاً احتفالياً يقوم على التنكر
والتهكم. وقد تمكن الشاعر من توظيف التناص
غير الملفوظ أو ما يسمى بالتأثر بنصوص أو
أعمال أخرى مثل الأعمال المسرحية، حين
استخدم أسلوب هذه الأعمال، مقرباً بذلك من
مسافة الفرقة بين القصيدة العمودية والقصيدة
الحرّة، وواضعا قدماً راسخة على مسيرة تطوره
الفني وتجديده للنسق التقليدي في الشعر.
ولا شك أن تمثله للتراث الأدبي العربي ووعيه
بإمكانات هذا التراث غير المحدودة قد لعباً دوراً

كبيراً في الارتقاء بمستوى القصيدة حتى غدت
درة فريدة في عقد ديوان (مزار الحلم). وهذا
التوفيق الذي أحرزه الشاعر يغفر له ما يشوب
قصيدته من هفوات قليلة مثل استقلالية بعض
الأبيات في القسم الأول بمعنى خروجها عن
الوحدة العضوية، وما ينجم عن ذلك من عدم
تتمية الخيط الدرامي، وهو ما تجنبه في القسم
الثاني المتميز والذي انتهى بتزويد مطلع
القصيدة، وهي تقنية من ابتداعات الشعر الحديث
وظفها الشاعر في قصيدة عمودية، جامعاً بذلك
بين حستين هما الاحتفاظ بروح القصيدة القديمة
وموسيقاها، والإفادة من آفاق الحداثة الفنية
والجمالية التي أتاحتها القصيدة الجديدة.

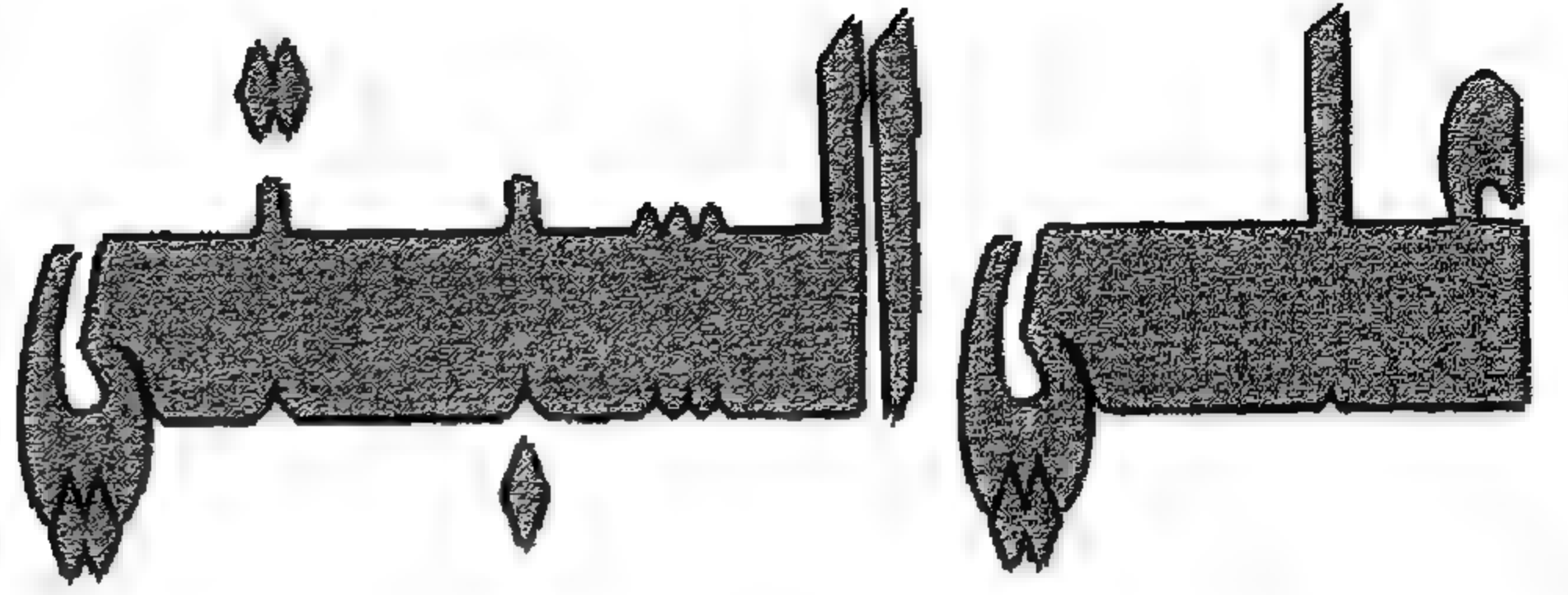
الهوامش:

- (١) مصطلح عقد العارية تعبير قانوني رأينا استخدامه في النقد والدراسة الأدبية للإيضاح بالنظر إلى دقته ووفائه بمعنى التضمين الذي نعالجه في هذه الدراسة.
- (٢) لمزيد من التفاصيل اقرأ باقر جاسم محمد، مجلة الآداب، العدد ٧ - ٩ سنة ١٩٩٠.
- (٣) يبلغ عدد قصائد الديوان ٢٦ قصيدة كلها من الشعر العمودي ذي القافية الواحدة أو من المقطوعات ذات الوزن الواحد مع تعدد القافية، وذلك باستثناء أربع قصائد من شعر التفعيلة (الشعر الحر).
- (٤) باقر جاسم محمد، المرجع السابق.
- (٥) الديوان، قصيدة (صنعاء) ص ٢٨.
- (٦) قصيدة (إشارة مهمة) وهي من وحي القدس المضيق، ص ٥٤.
- (٧) هو الشاعر الجاهلي ميمون بن قيس الملقب بالأعشى لضعف بصره، كما يكنى بأبي بصير إعجاباً بقوة بصيرته، القصيدة ص ١٠٥.
- (٨) يقع ذو قار بين الكوفة وبين واسط، وهو ماء لبكر بن وائل تواقع قربه عرب وائل مع الفرس، وكان النصر فيه للعرب أوائل القرن السابع الميلادي قبيل البعثة النبوية.

استأثرت حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر باهتمام الدارسين والنقاد، فأشبعَتْ بحثاً وتصنيفاً (١)، حتى أوشك الكلام عن هذه الحركة اليوم أن يكون مُعاداً مكروراً، غير أن كلمةً تريد الإسهام في هذا الموضوع لا تعدُّ مسوغاً لها يتمثل بصيغة تساؤل فحواه: لماذا نفت صراحةً بعض الدراسات النقدية التي أرخت ظاهرة الحداثة في الشعر العربي المعاصر محاولات التحديث لدى شعراء الجزيرة العربية عامة، وشعراء الكويت خاصة؟
فهل حقاً انعدمت مثل هذه المحاولات، وإذا وجدت فما هو الحيز الذي تشغله بالنسبة لحركة الحداثة عامة؟

حركة الحداثة:

لا شك أن الكلام عن الحداثة من الوجهة النقدية يستلزم التفريق بين اتجاهين على جانب كبير من التضاد: الأول ما يمكن تسميته بالتوجه المعتدل نحو الحداثة، والثاني التوجه الحداثي المناهض للقديم. أما الأول فقد مضى أصحابه في طريق التجديد الفاعل المستمر، متخذين لأنفسهم من المسارات ما يلائم حركة التطور المنتظم، فهم لا يدعون إلى نقض القديم نقضاً كاملاً، ولا يعنيه أن يحطموا الموروث ويثوروا عليه ثورة تامة، بل على العكس من ذلك، إنهم يتركون للتجربة الإنسانية أن تأخذ مداها في الحياة المعاصرة، وفي وهمهم أن للأمم خصوصية تحفظ لها كيانها لا بد من التمسك بها، وقد رأت هذه الفئة من النقاد أن مسيرة التطور والتحديث في الحياة والفن لا تُعجز الأمم عن الحفاظ على تراثها، من هنا دعت إلى ضرورة الإبقاء على كثير من القيم الإيجابية الموروثة وعلى رأسها اللغة. ومن هؤلاء النقاد د. عز الدين اسماعيل في مؤلفه «قضايا الشعر العربي المعاصر» فقد أراد في هذا الكتاب توضيح موقف الحداثة من التراث العربي في محاولة لفض الجدل الذي دار حول الحداثة والتراث، فدعا إلى تغيير



من رواد التجديد في الشعر الكويتي

د. أحمد علي محمد

زاوية النظر إلى هذه المسألة في ضوء الاعتبار الآتية:

١ - الدعوة إلى تقدير التراث في إطاره الخاص، فلا نحمله ولا نحمل عليه مالا يطيق، وأن نتمثله من حيث هو كيان مستقل تربطنا به وشائج تاريخية.

٢ - إعادة النظر إلى التراث في ضوء المعرفة العصرية لا لتجريحه أو الانتصار له كما سبق أن حدث، ولكن لتقدير ما فيه من قيم باقية.

٣ - توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث لا عن طريق الردة إلى الماضي كلفة ولا عن طريق الاجتهاد في جعله مسائراً لتصورات العصر، ولكن عن طريق استلهاهم مواقف الروحية في إبداعنا العصري.

٤ - ضرورة خلق توازن تاريخي بين الجذور الماضية والفروع الناهضة على سطح الحاضر (٢).

وعلى هذا النحو تبدو حركة الحداثة من منظور د. إسماعيل عزيمة الدلالة على العصر، وفي الوقت نفسه شديدة الصلة بروح التراث وقيمه الإيجابية، فشعراء الحداثة، كما يقول، استطاعوا أن ينظروا إلى التراث من بُعد مناسب وأن يتمثلوه لا صوراً وأشكالاً وقوالب بل جوهرأ وروحاً، فأدركوا بذلك أبعاده المعنوية، وهم في خروجهم على الإطار الشكلي للشعر القديم لم يحطموا التراث، بل حطموا شكلاً كان قد تجمد ومن شأنه أن يتطور» (٣).

وأما أصحاب التوجه الحداثي المناهض للتراث فقد رفضوا كل ما ينطوي عليه القديم من قيم سواء أكانت إيجابية أم سلبية، وطرحوا أفكاراً بديلة تحل محل اللغة والتراث فسموها «الحضارة المتوسطة» (٤) تارة، وسموها «وحدة الحضارة الإنسانية» (٥) تارة أخرى. غير أن هذه الشعارات كانت من أهم العوامل التي عجلت في إخماد هذه الموجة، وقلقلة وجودها في الأوساط الأدبية والثقافية العربية.

لقد أشبه هذا التيار موجة سريعة أرادت أن تقطع خط التطور بأكثر مما تمتلك من قوة فلم تبلغ مداها، لا بل لم تستطع الحفاظ على أنفاسها التي بدأت بها.

ومع هذا الإخفاق الذي مُنيت به موجة الحداثة تلك لم تزل الساحة الثقافية العربية تشهد صيحات مؤيدة لهذا الاتجاه، ولعل كتاب د. كمال خير بك «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» (٦) خير دليل على هذه الصيحات التي أثرتنا الوقوف عندها لأنها تقدم جواباً لسؤالنا الذي بادرنّا بطرحه في فاتحة هذا المقال الوجيه وهو: هل حقاً انعدمت محاولات التجديد في الشعر الخليجي؟

إن د. خير بك في كتابه المذكور أنفأ كان متعجلاً بقصد أو بغير قصد في إطلاق أحكامه النقدية. ولهذا أثرتنا الوقوف عند بعض القضايا التي أثارها في مؤلفه، مع الإشارة إلى أن الباحث بذل جهداً لا يُستهان به في مجال التقصي وفي مجال التجارب الصوتية على العناصر الإيقاعية، والجدول والرسوم التي استثمرها بدقة في خدمة بحثه حتى ذهب بي الظن أن ما جاء به الباحث في هذا الباب يعد فريداً في دراستنا النقدية.

وأما ما يتعلق ببعض الفكر التي تبناها الباحث خصوصاً فيما يتصل بتقويم محاولات التجديد في الشعر المعاصر، والنتائج التي توصل إليها فإنها تحتل جديلاً كثيراً، لذا فإنني أطرحها للنقاش.

١ - الفكرة والموضوع:

أراد الباحث كما ذكر في مقدمة كتابه، التعرض لظاهرة الحداثة على نحو لم يسبق إليه فقال: «في هذا العرض للقصيدة العربية الحديثة، الذي حاولته بتواضع، مدفوعاً بهم مزدوج يتمثل بتقديم ظاهرة لم يتم تقديمها من قبل» (٧).

والظاهرة التي يتحدث عنها المؤلف في مقولته هي ظاهرة الحداثة التي انطوت عليها جهود تجمع شعر، والتي أعلنت خروجها على التراث العربي القديم والدعوة لاستبداله. وأماما يتعلق بتقويم هذه الحركة فيقول الباحث: «وقد أمكن لنا أن نلاحظ في مختلف السياق الثوري لهذه الحركة الحضور الثقيل لهذين القطبين الأساسيين اللذين

يتحقق من حولهما التحول الفاتر للحياة العربية الحالية، نقصد الهدم وإعادة البناء، وبتعابير سوسيولوجية، نعرف جميعاً أن من يقول الهدم فهو يشير ضمناً إلى الموروث» (٨). وفيما يتعلق بانتصار الباحث لقضية تجاوز التراث لإدراك سبل التطور التي تقرب الشاعر العربي المعاصر من العالم الحالي يقول: «هذا الخروج من الماضي خروجاً مؤلماً وحافلاً بالعظمة هو الهدف الذي يحاوله الشاعر العربي المعاصر بغية التوصل إلى اختيار محله وبأسرع وقت ممكن إلى جانب التطور الحديث لمعاصريه في العالم» (٩)، ويمضي: «فالتنمرّد على تراث عريق في قدمه والتحرر من التزاماته وقيوده المباشرة، ومحاولة اللحاق بالمراحل الطويلة التي قطعها التطور الشعري في العالم كان يشكل في مجموعته مهمة بدا لحركة الحداثة ساعة بدئها أنها مستحيلة. في حين أننا نلاحظ ومن نواح عديدة أن ما استطاعت الحركة تحقيقه حتى الآن وخصوصاً في التعبير يظل أكثر إثارة للدهشة والإعجاب إنه يمثل في حقيقته انتصاراً نهائياً على النموذج الشعري التقليدي» (١٠).

والمقولة الأخيرة التي عرضها الباحث على هيئة نتيجة في خاتمة بحثه لم أرَ فيها سوى صياغة جديدة لآراء يوسف الخال الداعية إلى نبذ التراث العربي لمحدوديته على حد قول الباحث نفسه حين أورد مقولة الخال في موضوع آخر من مؤلفه (١١) وطرحه شعار «وحدة التراث الإنساني» (١٢) وطبقاً لهذين المفهومين حدد الخال رؤيته فيما يتعلق بالحداثة التي تستجيب إلى روح العصر بتواصلها مع الشعر في الغرب.

ويبدو أن د. خير بك كان متحمساً لآراء الخال هذه، وقد منعه حماسه من مناقشتها واختبارها، أو حتى إيراد رد الباحثين عليها، لأنها لم تلق قبولاً عند كثير من النقاد في الحقيقة، فما هو ذا د. عز الدين إسماعيل يرد على تلك الأفكار بقوله: «وكان من هذه المفهومات والتصورات التي أتاحتها التواصل بين الشرق والغرب ما يتصل بطبيعة الأدب بعامة والشعر بخاصة، وقد فتن بعض ممن أتيح لهم الاطلاع على الآداب الغربية بهذه المفهومات، حين راحوا ينظرون إلى التراث

من خلالها، أي حين أخذوا يطبقونها تطبيقاً حرفياً وشكلياً على النتاج الأدبي القديم خذلهم هذا النتاج فتصوروا فيه عندئذ من العيوب ما شأؤوا، وولد ذلك في نفوسهم عدم الثقة بقيمة التراث» (١٣).

وهذا الرد يطول يوسف الخال الذي عاد من المهاجر الأمريكية سنة ١٩٥٦ وبذهنه مشروع تحديث الشعر العربي، وقد سارع بإصدار مجلته التي سماها «مجلة شعر» سنة ١٩٥٧ م. فإذا كان كتاب د. عز الدين إسماعيل قد رأى النور مطبوعاً سنة ١٩٦٦ م وفيه ما عرضنا من الردود على دعاة الحداثة المناهضة للقديم، فماذا يقصد د. خير بك بأنه أول من قدم الظاهرة الحداثية وقد طبع كتابه سنة ١٩٧٨ م؟ اللهم إذا قصد من تقديم ظاهرة الحداثة أنه أراد بالتقديم الانتصار لها على ما فيها.

وأما عن مستقبل الحداثة حسب المعنى الذي أشار إليه د. خير بك (الثورة على القديم) فإن د. عز الدين إسماعيل أيضاً قد خصص جزءاً من كتابه للحديث عن صلة الشعراء الذين عدهم خير بك رواد حداثته، بالتراث أمثال أدونيس وخليل حاوي وغيرهما، مع أن أدونيس كان من مؤسسي مجلة شعر إلا أنه لم يصرح عن رغبته في الخروج على التراث كما هو الشأن عند يوسف الخال الذي أذاع بياناً عرض فيه مشروعه لتحديث الشعر (١٤). ويبقى أدونيس في رأي عز الدين إسماعيل مستنداً إلى التراث العربي في كثير من رموزه خاصة في ديوانه (تحولات العاشق) (١٥). في حين جعله د. خير بك من الخارجين على التراث.

٢ - الأحكام:

ركز خير بك في دراسته (حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر) على نتاجات تجمع شعر ولم يمنعه ذلك من التعرض إلى درس بعض أشعار السياب، وألمح إلى جانب ذلك إلى محاولات التجديد في الشام ومصر والعراق، غير أنه نفى وجود محاولات جديدة في كل من الجزيرة

العربية والمغرب. يقول: «وفي النهاية وقبل أن نعود إلى استحضار الوضع الشعري في لبنان لحظة ظهور مجلة شعر (١٩٥٧) نذكر بأنه لم تكن قد ظهرت حتى تلك اللحظة أية فاعلية جدية في التوجه الحداثي في بقية أقطار العالم العربي أي في أقطار شبه الجزيرة العربية» (١٦).

ولست أدري لماذا عمد الباحث هنا إلى النفي، وكان بوسعنا أن يمضي على منوال سابقه فيتحاشي النفي ويكتفي بالسكوت. وأما نفيه الصريح فلست أرى ما يسوغه لأن ثمة تجارب كثيرة في الحداثة كانت قد ولدت قبل التاريخ الذي ذكره وفي غير قطر واحد من أقطار الجزيرة، وربما في المغرب أيضاً.

وحتى لا نترك مجالاً للشك فيما يقصده الباحث من مقولته (التوجه الحداثي) فإن الباحث لم يقصد بهذه المقولة ظهور شعراء اتجهوا كلياً نحو الحداثة، بمعنى أنهم قالوا كل شعرهم على النمط الحداثي بدليل أن الذين عدهم خير بك جيل الرواد في الحداثة (السياب والملائكة) كتبوا الشعر الحر إلى جانب العمودي، وكذلك الأمر بالنسبة للجيل الثاني مثل معين بسيسو وعبدالرحيم عمر وغيرهما، فالتوجه الحداثي إذن هو النظم على طريقة الشعر الحر وليس بالضرورة أن يكون نتاج الشاعر كله على هذا النمط، وأما مسألة الزمن الذي حدده بظهور مجلة شعر ١٩٥٧ فإنني أعتقد أن هنالك شعراء ظهوروا قبل هذا الوقت وأسهموا بقصائد كثيرة تنضوي تحت إطار الحداثة منهم على سبيل المثال لا الحصر علي السبتي.

علي السبتي ومحاولة التحديث:

ولد علي السبتي في الكويت سنة ١٩٣٥ وبدأ يسهم في الإنتاج الشعري بدءاً بعام ١٩٥٤م، ويشير الشاعر اللبناني ناجي علوش إلى ذلك بقوله: «ليس علي السبتي جديداً على الشعر، فلقد عرفته شاعراً منذ سنة ١٩٥٤» (١٧).

وعلى الرغم من أن السبتي لم يكن متهاكاً على نشر نتاجاته ذات الشكل الجديد إلا أنه أذاع

بعضها بين أصحابه ومعارفه فَعُرِفَ بها، وقد بدأ بنشر عدد من قصائده فعلياً عام ١٩٥٨ كما هو الشأن في قصيدته (أنا في البصرة) التي نشرت في جريدة الشعب سنة ١٩٥٨ (١٨).

أما ديوانه فلم يرَ النور مطبوعاً إلا في عام ١٩٦٩ وقد صدر عن دار الطليعة اللبنانية بتقديم الشاعر ناجي علوش، تحت عنوان (بيت من نجوم الصيف) ثم أعاد الدكتور عبدالله العتيبي تقديمه للقراء سنة ١٩٨٢م (١٩).

تضمن ديوان السبتي (٣٣) قصيدة جديدة من حيث الشكل أقدمها قصيدة (رباب) وقد كتبت سنة ١٩٥٥م إضافة إلى ثلاث قصائد عمودية فصار عدد قصائد هذا الديوان (٣٦) قصيدة.

أما قصائده المحدثه فتحسن الإشارة إلى أنها تنتمي من حيث الشكل إلى تجارب الشعر المعاصر، خصوصاً أن أغلبها كُتِبَ في زمن قريب من زمن الحداثة، إضافة إلى ذلك فإن السبتي كان معاصراً للسياب. وأما ما يتعلق بمضمون قصائده فهو يتصل بتجارب الشعر المعاصر ولا سيما من حيث الشعور بالغربة والاعتماد على الرمز.

١ - ظاهرة الاغتراب:

يبرز الإحساس بالغربة على نحو واضح في أغلب قصائد السبتي الجديدة، وقد تجسد هذه الإحساس بصورة صراع بين الواقع والمثال، ففي قصيدة (رباب) يطالعنا الشاعر بإحساس مرهف راصداً عبره حالة التحول والتغير التي من شأنها أن تتلف كثيراً من القيم الإيجابية كالحب مثلاً. ولم تكن حالة التغير التي احتلت حيزاً واسعاً في ذهن الشاعر إلا انعكاساً موضوعياً لذلك التحول الذي شهدته الكويت بعد ظهور النفط، مما هيأ لهذا التحول أن يصدع حياة تقليدية اتسمت بطابع بدوي محدود بقيمه ومثله الموروثة (٢٠). حباً في حياة متغيرة تريد أن تصيب حظاً من التطور.

غير أن هذا التطور من شأنه دفع حاجات جديدة على السطح تنمو باستمرار على حساب

وإن كانت أشبه بدعوة الابتداعيين إلا أنها لم تخلُ
من التبشير والتفاؤل. يقول على لسان (رباب) في
ختام قصيدته:

وأتى الجواب

همسات شاعرة تهوّم في الخيال
لا لا تصدق ما يقال
أنا لم أبع قلبي، وهل قلب يباع
كل الكلام إشاعة لا لا تصدق ما يشاع

فهذه الرؤية المباشرة تنطوي على إيمان بقيمة
أصيلة متجذرة في مجتمعه، وهذه القيم من القوة
بحيث لا يطولها فعل التغيير مهما بلغ من الشدة،
ومن العجب أن يتوهم بعض من تعرض إلى هذه
القصيدة في الدرس والتحليل أنها في دعوتها إلى
عودة الحب وتبيان زيف المادة حصيلة تأثر
بالمذهب الاشتراكي «الذي أخذ يغزو نتاجات
الشعراء منذ ذلك الحين» (٢٣) وهذا الرأي لا
توجد براهين لتأكيدده، ليس في هذه القصيدة
فحسب وإنما في ديوان السبتي الأول كله.

وأما علاقة السبتي ببدر شاكر السياب فلا
تكفي لإطلاق حكم كهذا، والحقيقة أن السبتي
كان بمنأى عن التأثير بالمذاهب الفكرية التي
سادت في النصف الأول من القرن العشرين.
فديوانه الأول (بيت من نجوم الصيف) وإن
استجاب فيه الشاعر إلى الانعتاق من الشكل
الشعري الموروث إلا أنه لم يتجاوز فيه الدعوة إلى
التمسك بالقيم الروحية مجسداً بذلك إحساسه
المناهض للطغيان المادي. ولهذا أحسب أن د.
عبدالله العتيبي قد أصاب في قوله: «وشاعرنا علي
السبتي صاحب هذه التجربة الرائدة في مسيرة
الشعر الكويتي، شاعر اكتملت له كل عوامل
الانتماء العفوي إلى حركة التجديد» (٢٤).

ومن أبرز ظواهر الانتماء العفوي إلى حركة
الحدثة أن السبتي لم ينحرف، ربما بحكم ثقافته،
باتجاه التيارات الفكرية التي سادت في
الخمسينيات وبعدها، وكل ما هنالك أن تجربته
تنتمي إلى الحدثة من حيث الاستجابة إلى عوامل

حاجات كانت سائدة وبات مصيرها التراجع،
والإنسان بطبعه لا يريد أن يخسر في سبيل
التحديث كل ما ورثه عن السلف، خصوصاً وإن
كان الموروث إيجابياً ومن هنا يحدث التصارع.

وعلي السبتي إذ يرصد بهواجس الشاعر هذا
التحول، فإنه لا يقف ضد فعل التغيير، ولكنه في
الوقت نفسه لا يضحى بالموروث، لسبب بسيط
وهو أن التحول مهما كان عنيفاً لا بد وأنه تاركٌ
من القيم الموروثة ما تستحق أن تحيا بجانب كل
ما هو جديد.

لقد دعا السبتي إلى استبقاء الحب مقابل
طغيان المادة، وبدأ في قصيدته (رباب) مطارداً
بمخاوف رومنسية مبعثها تقهقر القيم أمام بريق
المال يقول (٢١):

بمن انشغلت رباب قولي لا تحابي
أبشاعر حلوا القوافي ذي أغاريد عذاب
أما تغني تطرب الدنيا وتهتز الرحاب
غفك أروع ما لديه فأنت فينوس الجميلة
أبهى من القمر المشع يطل من خلف السحاب
أم بالغني المترف الرحب الجنان
رب القصور تطاولت حتى السحاب

والصراع هناك بآد في مقابلته بين الحب
والمال، وهذا هو مبعث غربته وحزنه. فهو قلق
إزاء تحول فؤاد فتاته عنه في ضوء التغيير
المفاجيء الذي طرأ على مجتمعه يقول:

بمن انشغلت رباب يا أمل المعنى
يا من خلقتك من هواي البكر لحنا
يبقى على الأيام أقوى من تصارييف الليالي
من مال قارون يجر على الدنا زهواً ذيوله
قارون عاد بوجهه العربي أقسى من أخيه
المال يغدقه فيجري كالجدول كالبحور
فيدير أفئدة الصبايا
يا باعناً في الأرض آلاف البغايا

لقد دعا إلى رجوع الحب بكليته، لأنه بمثابة
الروح التي تعيد للجسد الحياة، غير أن دعوته

التغيير والانعتاق من الواقع الشعري» (٢٥).

وهذا الانتماء برز في شعر السبتي على صورة شعور بالاغتراب على نطاق المضمون، وكان هذا الشعور من أهم العوامل التي خلقت في نفسه الدعوة إلى التغيير لكنه يحفظ له جزءاً من أصالته وخصوصيته، وفي الوقت نفسه يدفعه ليصيب حظاً من التطور وهذا الصنيع حفظ له توازنه مما جعل تجربته الشعرية وإن اتخذت طابعاً محلياً إلا أنها ترقى لتشغل مكانة مرموقة بين التجارب الشعرية التي نحت نحواً حداثياً في بقية الأقطار العربية آنذاك.

٢ - ظاهرة الرمز:

حفل ديوان علي السبتي (بيت من نجوم الصيف) بالرموز كما حفلت بها دواوين الشعراء المعاصرين، وهذا المنحى الرمزي يؤكد تواصله وحركة الشعر المعاصر على نحو لا يدع مجالاً للريب، غير أن القضية المهمة التي أثارها الدارسون أن رموز علي السبتي ما هي إلا أصداء لرموز بدر شاكر السياب (٢٦)، وأتوهم أن هذه الطريقة في قراءة الرموز من شأنها أن تعيد مسيرة النقد الأدبي خطوات مديدة إلى الوراء، أي إلى القرون السابقة التي شغف فيها النقاد بتتبع السرقات الشعرية.

وبمعنى آخر إذا كان همّ النقاد المعاصرين لا يتعدى تتبع ظلال الرموز لدى الشعراء فإن هذه الطريقة تخرج هذه الدراسات عن الإطار الحقيقي في تفسير الظواهر الرمزية في الشعر المعاصر، وإذا كانت رموز علي السبتي (نيرون) وهو عنوان إحدى قصائده، و (قارون) في قصيدته (رباب) ليست إلا نقولاً لرموز السياب (شيطان المدينة) في قصيدته (الموسم العمياء) (٢٨) فإلى أي شاعر نرجع رموز السبتي الباقية مثل (فينوس) (٢٩) و (شهرزاد) (٣٠) و (الستدباد) (٣١) و (المسيح) (٣٢) و (التنين) (٣٣) و (الرحيق البـابلي) (٣٤) و (الأرض الخراب) (٣٥) و (يهوذا) (٣٦)؟!

إن رمز (السندباد) على نحو خاص استأثر باهتمام الشعراء المعاصرين، وقلما نجد شاعراً لم يستخدم هذا الرمز بصورة أو بأخرى، يقول د.

إسماعيل: «إن شخصية السندباد قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين، إن لم نقل كلهم ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى تواجهنا شخصية السندباد في قصيدة أو أكثر، وكم فجر الشعراء هذه الشخصية الغنية في دلالاتها، لقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات أنه هو السندباد» (٣٧).

وفي ضوء ذلك يصعب أن نلصق هذا الرمز بشاعر محدد، وكذلك لا نستطيع أن نرجع رمز (نيرون) أو (قارون) إلى شاعر بعينه، لأن الرمز لا يدرس إلا من حيث دلالاته الخاصة كما تبدو في السياق الذي جاء فيه، ومن هنا تبدو خصوصية الشاعر في استخدامه الرموز حتى لو تشابهت صورة عند غير واحد من الشعراء، ولهذا تبدو لنا ظاهرة الرمز في شعر السبتي محتفظة بخصوصية تنم عن مسافة قطعها الشاعر في تمثله ظواهر الشعر المعاصر، وهذه الخصوصية إنما تبرز لنا انتماء تجربته إلى التجارب الشعرية الحديثة في أدبنا المعاصر.

وخلاصة القول: إن هذه الظواهر التي حاولنا إبرازها في هذا البحث المختصر مثل تجديد الشكل الشعري، وظاهرة الغربة والرمز هي في الحقيقة أية تثبت وجود محاولات فاعلة في التوجه الحداثي لدى شعراء الخليج العربي وهذه المحاولات تسجل لنفسها سبقاً يتزامن ومحاولات الرواد المشهورين الذين اهتمت بهم الدراسات النقدية المعاصرة. وما من شك أن هنالك من التجارب الثرية في هذا الموضوع هي من الكثرة والتنوع بحيث لا يستطيع هذا المقال الإحاطة بها جميعاً.

الحواشي:

١ - من الدراسات التي تعرضت لقضايا الحداثة في الشعر العربي المعاصر: شعرنا الحديث إلى أين لشكري غالي، القاهرة ١٩٤٨. الأدب المعاصر في سورية للكيالي القاهرة ١٩٥٩، انطولوجيا الأدب العربي المعاصر لأنور عبدالمك، باريس ١٩٦٨ بدر شاكر السياب لمحمود العبطة،

بغداد ١٩٦٥، الشعر الحديث وروح العصر لجليل كمال الدين بيروت ١٩٦٤. الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث لأنيس المقدسي بيروت ١٩٦٠، قضية الشعر الجديد لمحمد النويهي القاهرة ١٩٦٤ م. الأسطورة في الشعر المعاصر لأسعد رزوق بيروت ١٩٦٥، الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث للسحرتي القاهرة ١٩٤٨، قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، الأسطورة في الشعر الحديث لأنس داود، اتجاهات الشعر المعاصر لإحسان عباس الكويت ١٩٧٨، قضايا الشعر الحديث لجهاد فاضل ١٩٨٤، الحداثة في الشعر العربي المعاصر لمحمد محمود ١٩٨٦.

ومن الدراسات الخاصة بشعر الخليج: القضية العربية الكبرى في الشعر الكويتي لخليفة الوقيان الكويت ١٩٧٤، الحركة الشعرية في الخليج بين التقليد والتطور لنورية الرومي ١٩٧٨، تطور الشعر الحديث في الكويت لماهر حسن فهمي ١٩٨١.

٢- الشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل ط دار العودة بيروت ص: ١٨.

٣- المرجع نفسه.

٤- صاحب هذه الدعوة هو أدونيس، وكان يرمي إلى إيجاد تواصل إنساني في الأدب والثقافة، يقول مثلاً: إن الشاعر العربي المعاصر يعرف أن موروثة العربي ليس إلا جزءاً من موروثة آخر أكبر، يريد هو إدخاله فيه بغية إكماله.. وأما ما يعنيه بالحضارة المتوسطية، أي وحدة الثقافة بالنسبة للشعوب الواقعة على حوض البحر الأبيض المتوسط ابتداء بقرطاجة فالاسكندرية وانطاكية، وقد حدد ذلك في كتابة (المعايير والقيم في الإسلام) الصادر بالفرنسية ص ٣٠٠ عن كتاب حركة الحداثة في الشعر المعاصر لكمال خير بك ص: ٨٠.

٥ - وحدة التراث الإنساني دعا إليها يوسف الخال في قوله: «إن حركة الحداثة هي موقف من الحضارة الإنسانية» عن كتاب «حركة الحداثة في الشعر المعاصر لخير بك ص ٨١».

٦ - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر لكمال خير بك وأصل الكتاب أطروحة دكتوراه في

الآداب نوقشت في جامعة جنيف ١٩٧٢ وقد طبعت في بيروت سنة ١٩٧٨ كما ذكر المؤلف في مقدمته.

٧- حركة الحداثة في الشعر المعاصر ص: ٣٧١.

٨، ٩، ١٠، ١١ المرجع السابق.

١٢ - بيان يوسف الخال الذي ألقاه في بعض محاضراته ونشر في مجلة شعر عدد (٥) سنة ١٩٥٧.

١٣ - الشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل ص: ٢١.

١٤ - حركة الحداثة لكمال خير بك ص: ٥٩.

١٥ - الشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل ص: ٢٠.

١٦ - حركة الحداثة لخير بك ص: ٦٠.

١٧ - مقدمة الطبعة الأولى بقلم ناجي علوش (بيت من نجوم الصيف) لعل السبتي إصدار دار الطليعة اللبنانية ص: ٥.

١٨ - يشير عباس خدادة في دراسته (التيار التجديدي في الشعر الكويتي) أن هذه القصيدة نشرت في جريدة الشعب في ٤/٩/١٩٥٨، انظر حاشية الصفحة ٢٢٠.

١٩ - للسبتي ديوان آخر عنوانه. أشعار في الهواء الطلق طبع سنة ١٩٨٠.

٢٠ - مقدمة ديوان السبتي (بيت من نجوم الصيف) تقديم د. عبدالله العتيبي ط ٢ ص ٢٢.

٢١ - ديوان السبتي ط ٢ ص ٤٤.

٢٢ - انظر التيار التجديدي في الشعر الكويتي لخدادة ص ١٦٧.

٢٣ - مقدمة ديوانه (بيت من نجوم الصيف) بقلم د. العتيبي ص ٢٣.

٢٤ - الديوان نفسه.

٢٥ - مقدمة ديوان السبتي بقلم د. العتيبي، والتيار التجديدي لخدادة ص ١٤٤ وما بعدها.

٢٦ - بيت من نجوم الصيف ص ٤٣.

٢٧ - الديوان نفسه ص: ٤٦.

٢٨ - الديوان نفسه ص ٤٨.

٢٩ - ٣٦ الديوان السابق.

٣٧ - الشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل ص: ٢٥.

الشاعر يعقوب الرشيد

بين سفارة الشعر وشعر السفراء

عبد اللطيف الأرناؤوط

في ديوان «دروب العمر» يضيف الشاعر يعقوب الرشيد إلى أول ديوان أصدره بعنوان «سواقي الحب» سفرا جديدا يحاول فيه أن يطور تجربته الشعرية ويغنيها، فالشعر ليس وسادة من ريش يسند الشاعر رأسه إليها، ويدوم في أحلامه، إنه معاناة ومكابدة، وصيد عسير لفرشات الإلهام وعصافيره المحلقة، ولا سلاح مع الشاعر ليصيدها إلا مخيلته وإلهامه، وهو في يقظته ونومه طريح وساوسه الشعرية، قد يسعه الحظ فيقتنص اللؤلؤة الثمينة أو يطبق يديه على فراغ...!!

الشاعر في نظري شاعران: واحد يسترسل مع سجيته حين يكتب فيروعك بصدقته وعفويته أكثر مما يأسرك بفنه، وآخر بيده مفتاح الصنعة ومصباح علاء الدين، فقد أهلتها ثقافته الفنية أن يحترف الشعر على قواعد وأسس، وتقنيات مرسومة، يعرف كيف يفصل القول وقيس بمسطرة الفن التي أورثها السلف للخلف، فهو يسحرك بفنه ولو كان كاذبا.

الشاعر الأول.. يصادقك حين يكتب لك، وينفذ إلى قلبك عبر تواصل إنساني والشاعر الآخر يسحرك امتلاكه فن الكلمة، فأنت في محرابه في دهشة وإعجاب، ويعقوب الرشيد شاعر الفطرة، يحدث قارئه ببساطة وعفوية مثلما يحدثك أقرب الناس إليك حين يشكو إليك همّه.. أو أمك حين تفيض عليك مشاعرها، أو رجل الشارع حين يفصح عن الحوادث الجارية، وهو لا يتكلف القول تكلفا، ولا يطلب الصنعة في القول ليوهمك أنك عاجز عن أن تعبر مثله، بل يفتح لك نافذة للتواصل والمصارحة، فتحس كأن بينكما شيئا مشتركا وصحيحا.. هو ذاك الذي يربط الإنسان بالإنسان، وكثيرا ما يشفع له صدقه وإنسانيته الفياضة ما يمكن أن تلحظ في شعره من الكلام العادي البسيط الذي يأنف الشعراء المحنكون أن يتعاملوا معه.. لزعيمهم أنه ليس من لغة الشعر، وهم في ذلك التكلف يضعون بينهم وبين القارئ سدا منيعا، ولا سيما إذا كان - القارئ - حسيفا يدرك جيدا لعبة الشعر المزخرف، وما تنطوي عليه من إيهام. أن تكون شاعرا يعني أن تعبر عن نفسك بصدق، أن تنفذ كلماتك إلى أعماق من تتوجه إليهم بمشاعرك وأحلامك وأفكارك.

وقصائد «دروب العمر» حكاية حياة يلخصها الشاعر يعقوب الرشيد في مطلع ديوانه.. فيقول:

هو ذا العمر مضت أحلامه
وغدت رَجْعَ خيالات السنين
قد قضينا العمر في درب الهوى
وارتعاش الشوق في ومض العيون
ورقصنا عندما كان الشذا
يغمر الآفاق في رفق ولين

على أن الشاعر حين يتضخم إحساسه بالزمن، فيلخص حياته في أعوامها الخمسين وهو يقف كالمراقب لا يندم على ما فات من عمره، ولا يقيم الدنيا ويقعدها لذهاب الأيام وكرها، فهو راض عما قدم، سعيد بما منحته الحياة من حلوها ومرها.

كان هذا من ربيعي يا فتى
وخريفي لم يزل يرنو لسعد
سوف أجنّي من زماني غايتي
وأواري من زماني كل حقد
أنا من غنى تباريح الهوى
فرعى الود ولم ينكث بعهد
كم رأيت الدهر يرميني أسى
ورأيت الناس لا تحفظ ودي

★★★★

أنا من خلف قيودي باسم
مشرق الطلعة مرفوع الجبين
لم أكن أعرف ما الحقد ولا
ذلة الغدر ولا سوء الظنون
ليس غير الحب ما أحمله
في فؤادي إنه الراعي الأمين

وتفاؤل الشاعر يثير الإعجاب حقا، فهو أمام «الخمسين» لا يرثي نفسه شأن مصطفى لطفي المنفلوطي حين غزت سواد شعره الفاحم شعرة بيضاء ولا يبكي شبابه شأن الشاعر خليل مطران حين وقف على شاطئ البحر في مدينة الاسكندرية وهو عليل.. فقال:

وكانني أنست يومي زائلا
فرأيت في المرأة كيف مماتي

بل هو سعيد بما قدّم وأخذ، لا يستفزه من الدنيا طمع أو مال:

فإن جمعت المال ظننا أنني
أملك الدنيا ستغدو المالكة

وما أحوجنا اليوم أن نبحث عن هذا اللون من
الأدب المتفائل الذي يجفف بحيرات من الدموع
سكبها شعراؤنا.. فنغصوا حياتهم مثلما نغصوا
عيشنا، نحن بحاجة إلى انفتاح على الحياة، يهبنا
الثقة بالنفس والقدرة على مواصلة الطريق. بعدما
سلبتنا مأساوية الشعر الرومانسي كل أمل في
التطلع إلى بسمة الغد.

والشاعر يعقوب الرشيد يقدم لنا حياته
بأفراحها دون شطط أو مبالغة، فقد تمتع في حياته
بالجمال في شتى ألوانه، أحب المرأة لكنه لم يقتل
نفسه من أجلها، ولم يخرج به الحب عن طوره، فهو
معتدل شأن أي انسان عاقل يوازي بين نوازعه
وعقله، فهو يخاطب محبوبته التي عتبت عليه
فتوره.
ف قالت له .

أسكب تحت مسار النجوم
دموع اشتياق وحزن صبور
وأنت تنام كما تشتهي
عل كل حلم بطرف قرير
فيجيبها مدافعا عن نفسه:

حنانيك حبي فلا تعتبي
فأنت المراد وأنت المصير
فما أنا ممن سلا قلبه
ولا راقه العيش رهن السعير
تقومني بعدي بغير اكتراث
وكم كنت أنوي إليك المسير
بجنح الدجى وقبيل الصباح
لكي لا يراني صبي غرير
فيفضح سرّي وأبقى ملوما
ويبقى جناحي كسيحا كسير

فالشاعر ليس عمري النزعة، لا يقتحم على
حبيبته خيمتها وأهلها نوم، وهو حريص على
سمعتها وكرامتها، بل يشبه نفسه في تلك الحال
في الرغبة والحرمان بطائر يحوم فوق النبع، فلا
يجرؤ أن يقترب منه خشية الصياد:

كطير يرى الورد في دفته
ويقرب منه فيلقى الشرور
فينأى وفي جانبيه الأسي
يطير ويجهل أني يطير

ويحتل موضوع المرأة أغلب قصائد الديوان،
وهو شعر لطيف يبرع فيه الشاعر بالتودد إلى
المرأة ويحسن وصف لواعجه، ويضمنه رسائل
مترفة تترجح بين الغزل العفيف والصبوة
الجسدية اللاهفة. وولعه بالمرأة يدفعه إلى مراقبة
سلوكها وتصرفاتها، فلم تفته صورة تلك العجوز
التي التقاه فوق متن الطائرة في إحدى سفراته،
فأمضت الرحلة وهي تتأمل جمالها الذاتي في
المرأة وكأنها تتحسر على شبابها الضائع

هرعت كي ترى ظلال جمال
لبقايا الحياة في المرأة
هالها ما رآته حول لهاها
وانتشار الغضون بالقسمات
إذا رأت وجهها دروبا أبيحت
لأكف الخريف، للعاصفات
ثم أهوت على الخدود بلمس
بيد هدها شقاء الحياة

إن شعور «يعقوب الرشيد» الغزالي، رقيق
يحاكي فيه أحيانا شعراء الغزل القدامى
وأساليبهم، ويبدو أنه قرأ لهم وأحبهم وخمس
بعض مقطوعاتهم، وهو يكتفي عن محبوباته على
غرارهم بليلي أو هند أحيانا.. يقول

وإن بقيت (ليلي) على الورد إنني
لباق على ودي بقاء مصمم
وإن طلبت (ليلي) وصالي وصلتها
وأسمعتها أشهى أغاني المتيم

ويبدو أن الشاعر وفي لزوجته يهديها ديوانه،
ويحن إليها في أسفاره ويرى فيها ملهمته الأولى،
لكن نفسه منفتحة على الجمال، وهو أقرب في

طبعه إلى النموذج الإنساني الذي يحب متع الحياة،
ويطلب اللذة بكل أشكالها ويتعشق معايشة
الأصحاب، ويستمتع بالنادرة، ولا ينسى في
شعره حتى لذة المادة، فهو إلف مجالس أنس
ومسامره، يأخذ من كل لذة من مباحج الحياة
بطرف.. فهو معتدل صاحب الذوق المترف
والأناقة.. مرة.. في كناكري يصف عشاء قُدم له..
فعافته نفسه.. فكتب متندرا:

فصوّتَ حالا على خادِم
فأبطلأ حالا وجاء الشواء
فجاء بلحم وخبب به
كثير من النمل حُمّر الغشاء
عضضت على لحمه في الطباق
أبّت أن تليّن بمضغ وماء
فأعملت فيها ضراسا بها
أسهل بلع صخور البناء
تكاد الأواني تشكو لنا
سخاما عليها أطال الشواء
«كوناكري» بغينيا سقاك الإله
ومدّك منه بخير العطاء

وقد وفّرت له رحلاته وأسفاره عبر عمله في
السلك الدبلوماسي تجارب غنية ومشاهدات فريدة
صورها في شعره، ومنحته شمولا إنسانيا
وعززت صداقاته وخبراته في الحياة، إلا أن
اهتمامه كان في غربته على الناس، وعلى الطبيعة
باقتصاد، فقد أوحى له رؤية الأشجار في «لندن»
عارية شتاء، كاسية صيفا، بالتأمل في دورة الحية،
وتقبّل الوجود خيره وشره.

إن أتى المحلّ فالربيع عطاء
لا أخاف الزوال حتى الزوال

على أن اغتراب الشاعر الطويل سفيرا لبلاده
يردنا إلى «عنوان هذه الدراسة» فظاهرة سفارة
الشعراء والأدباء رافقت أدبنا العربي منذ نشأته،
فقد كان شاعر القبيلة سفير قومه لدى البلاط، أو
سفير الأمير أو الخليفة لدى بلاطات أخرى، ثم

امتدت هذه الظاهرة في أدبنا المعاصر حتى
أصبحت ملحوظة لا يمكن إنكارها.

فالشاعر نزار قباني، وعمرا أبو ريشة.. وعدد
من سفراء دول الخليج العربي هم من الشعراء،
ولم يفسر النقاد هذه الظاهرة أو يجدوا لها تعليلا
في دراساتهم، فهل السفارة بما فيها من شهرة
تخلق الشاعر، أو أن الشعر هو الذي يمهد الطريق
للسفارة.. بحكم أن الأدب بما يملك من بيان، وبعد
نظرة أصلح من سواه لتمثيل قومه، والملاحظ أن
فئة من الشعراء السفراء قادهم الشعر إلى
السفارة، وفئة منهم قادتهم السفارة إلى الشعر
بسبب اغترابهم وعزلتهم عن مجتمعهم، فهم
يجدون في الشعر نافذة للإفصاح عن الذات.. أو
تنفيسا عن الغربة، وتعويضا للوطن الغائب، فكأن
الشاعر السفير يجد في شعره صورة بلده التي
فرضت عليه الظروف أن يبتعد عنها، فهو يبني من
الشعر عالما بديلا لعالمه في ربوع الوطن حيث
الذكريات والأحلام، ولقد كانت الغربة من متاعب
الشاعر السفير يعقوب الرشيد، فصورة الوطن لم
تبرح خياله، وهو حين يعود إليه يحس بما يحس
الطائر العائد إلى عشه.. يقول:

قد عدت يا وطني ولست بسائل
عن سؤدد إن لم يكن بسماكا
خلقت ما قد كان يصبو نحوه
غيري ولم أشغل بغير حماكا
وهواك في قلبي يجسده الدنا
فتراه لم يخفق بغير هواكا

وتمر ساعات في ديار الغربة، يعذبه الحنين
إلى بلده «الكويت» وكأنها صرخات المهجرين في
الحنين إلى «لبنان» يقول:

برّح الشوق بي فسرّ يا حادي
صوب دنيا الجمال، صوب بلادي
إقذف الآه في البعاد فإني
أحمل الهم والأسى في بُعادي
الكويت، الكويت، أي نداء
في قمي عابقي بطيب ودادي

إنك ما زلت كما قلنا:

دودة...!!

تختال ببردة إنسان
يسحقها الخوف من الإنسان
يمضغها الهم مع النسيان

إن التزام الشاعر هو التزام القيم الإنسانية،
المبادئ السامية التي تعلي كرامة المخلوق.. أو
يرقى بإنسانيته إلى آفاق تتجاوز النزعات
المدمرة والحقد والطمع والضعف البشري،
ولذلك لم يسلم منه حتى قومه حين لمس
تخاذلهم أمام العدو الصهيوني:

هل لي أسائل أين الصيد في مضر
وأين أبناؤهم في كل ميدان...؟؟
ناموا عن الحق، عن أقداس قدسهم
فلم يروا علما للنصر يرتفع
لا يقطف النصر ما دمنا هنا شيعة
وليس بالفرقة الرعناء نرتجع

آن الآوان ليطـووا ذل غفلتهم
وينهضوا، والعلا في ركبهم حلم
ويرفعوا فوق أبراج السنا علما
يعود مجد لهم قد كان يبتسم
كما استعاد صلاح الدين قدسهم
وهب للطعنة النجلاء معتصم

وهكذا اتسعت ساحة شعر «يعقوب الرشيد»
لتسجيل انطباعات نفسه، مثلما نذر وقته
لتسجيل هموم الإنسانية.. فبرهن أن عطاء
الشاعر لا تقيده الحدود، ولا يخضع للتصنيف
والنمذجة..

ومن يستطيع أن يقول للبحر.. من أي السواقي
ماؤك...؟؟

وأي قطرة من مياهك تضمخت بعطر الأزهار
أو خالطتها نكهة التراب...؟؟

عشت فيها كما أراد وفائي
واعترازي بما لها من أيا
أين فيض الهناء؟ أين الندامي؟
أين شمل الأحباب؟ أين النادي؟
كم ليال جنيت ما شئت منها
وهوأها أشهى أغاني فؤادي

وقد صقل اغترابه أحزانه، فأمسى قلبه مسرحا
للحب بكل طيوفه وألوانه مثلما علمه الصبر على
الشدائد:

سأصبر حتى يستقي الصبر من دمي
فيلفيه مرأ ثم صبرا فعلقما
أضم جراحي حانيا متعاليا
وما أنا شاك فاقصديني بمن رمى
فقلبي يفيض الحب في جنباته
ويجعل ذاك المر مشهدا مكرما
فيا لك من دنيا تريدين لوعتي
وفي القلب حب الجمال وللحمي
خلقت لزرع الحب في كل فسحة
ليبقى شذاه للمحيين بلسما

لقد أغنى الشاعر نظرتة الواثقة بالحياة المؤمنة
بها.. وصدق الشاعر عمر أبو ريشة في قوله:
إن يعقوب الرشيد لم تبطره النعمة، ولا أذله
الحرمان، إنه ذلك الرجل الذي ليس في قلبه متسع
لغير الحب.

حب الإنسان والطبيعة والحياة.. إن تمسكه
بالقيم النبيلة قد دفعه إلى استهجان المزهوين
بمجدهم الدنيوي، وما يحوزون من مال وعقار
وغير ذلك من متاع الدنيا.. لأن شهوة المجد
أعمتهم عن ممارسة إنسانيتهم:

إنك دودة

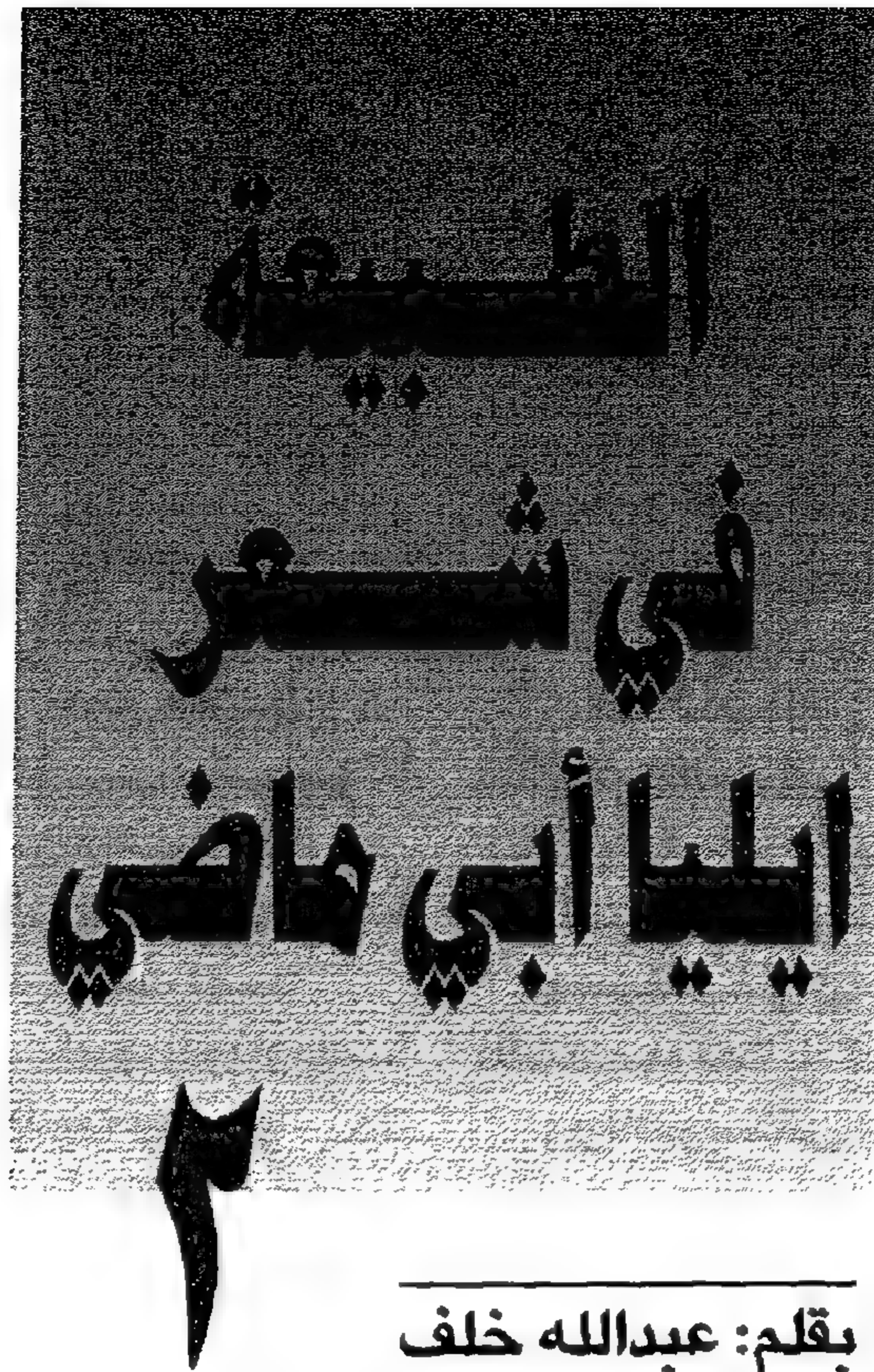
تختال ببردة إنسان

قد أعماك الطغيان

وخلت بآنك إنسان

لا...!!

لم تبلغ شاو الإنسان



بقلم: عبدالله خلف

لقد ارتبط إيليا أبو ماضي مع الطبيعة ارتباطاً فكرياً ونفسياً، وعاشها معاشة سطحية كما عاشها الشعر القديم، ولكنه نظر إليها بعد ذلك نظرة أخرى، وتناولها تناولاً بعيداً عن الوصف الخارجي متمشياً في ذلك مع النهج الرومانتيكي حيناً، ومستقلاً عنه أحياناً أخرى.

وهو يتناول تصويرها، وموضوعها تناولاً جديداً، ويحس بها إحساساً كلياً، وليس إحساساً جزئياً متفرقاً، كما كان الشاعر العربي القديم..

إنه يحس بها ككل، فهو يستشعر محاسنها، ما ظهر منها وما بطن، ويحب أشجارها العارية والكاسية، ويفتن بأزهارها الذاوية والنامية، ويتمنى أن يكون زهرة تعبق في رياضها، أو طائرا فوق أفنان أشجارها:

أتيتها بشباب ضاع أكثره
وغيبته الليالي في مطاويها
فاسترجع الحب قلبي فهو مغتبط
وعادت الروح خضراء أمانها
سئلت: ما راق نفسي من محاسنها؟
فقلت للناس باديها وخافها
ما حبيت من الأشجار؟ قلت لهم:
الحب عندي لناميها وذاويها
قالوا: ما تتمنى؟ قلت مبتدرا:
ياليطني طائر، أو زهرة فيها

فأبو ماضي تناول الطبيعة هنا في صورة كلية وأعجبه هذه الصورة بكل ما فيها، دون أن يركز على زاوية واحدة من زواياها فهو يحبها بكل متناقضاتها، ويصور جمالها تصويرا يشمل مناظرها المتباينة، وأشكالها المختلفة، لأنه يلتقي بها من خلال وجدانه، ويستغرق فيها استغراقا كليا عميقا.

ثم هو كذلك يرسمها كلوحة فنان، يعنى بلوحته ككل، مع عنايته بجزئيات هذه اللوحة وبخطوطها وألوانها، حتى لا تتنافر هذه الخطوط الجزئية، والألوان المختارة، مع الصورة الكلية، داخل إطار اللوحة بل تتضافر وتتعاون حتى تخرج هذه الصورة رائعة جميلة، قد اتفقت فيها الألوان والخطوط، فكانت جديرة بالإعجاب. وفي تشخيص إيليا لمناظر الطبيعة وامتزاجها نجد ملكة خالقة تزخر بما يتطلبه هذا التشخيص ليكون تشخيصا نابعا من شعوره لا مجرد الضرورة اللغوية، أو الاستعمال المجازي.

وإذا استمعنا إلى تشخيص ابن المعتز للسحابة السوداء في قوله:

جاءت تهادي كالغراب الهائم

ملظوظة مسودة القوادم
تصيح بالتهتان وبسهماهم
حتسى شفت غلة ترب هائم
وغطت المحل بوبل دائم

ونجد تشخيص السحابة هنا وتشبيهها بالغراب الهائم وبأنها تصيح: تشخيص من يعنى بالصورة اللفظية من تشبيه واستعارة، دون أن يكون هذا التشخيص نابعا من الشعور أو وليدا لعاطفة وكذلك قوله:

أما ترى الأرض قد أعطتك زهرتها
مخضرة واكتسى بالفور عاريها
فللسماء بكاء في حدائقها
وللرياض ابتسام في نواحيها

فللتشخيص دوافع لغوية توخاها الشاعر في هذا الطباق بين البكاء والابتسام.

أما التشخيص الذي تخلقه الملكة القادرة من سعة الشعور ودقته فهو التشخيص الجدير بالإعجاب حقا.. لأن الشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرض والسموات من الأجسام والمعاني فإذا هي جنة كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة.. والشعور الرقيق الذي هو يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامة ولامسة، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة وهي هامة جامدة من العاطفة، وخلق من الإرادة، ولناخذ مثلا ما قاله عن «لوس انجلوس» فهو يرى كل فصول هذه المدينة ربيعا ضاحكا، ويجد في هبات النسائم وهي تسري زيادة معرفة بالحب والهوى، ويدعوك أن تحتسي الجمال بعينيك احتساء، ويراه خمرا لن تعصره غير يد الحب الناعمة الرقيقة.. كيف لا والأرض تنبت الحرير الأخضر، والغدران يملؤها الماء الكوثر، إنه عاجز عن وصف مشاعره إزاء هذا الجمال الرائع، هذا الجمال الحقيقي المترفع عن الصنعة والزيف..

وفي نص آخر نستمع إلى أبي ماضي وهو يصف الطبيعة فنحس بعاطفة عميقة وراء هذا

الوصف ونراه يشخصها تشخيصا نشعر وراءه بشعور صادق، وإحساس جياش.. إنه على البعد يسترجع صورة طبيعية جميلة لبلاده ويتمثلها أمام ناظره خيالا كما كان يراها من قبل حقيقة، فيزداد اشتياقه لها، وحنينه إليها، ويحبها في كل حالاتها، في نعيمها وبؤسها، ويشتااقها في كل حال، في نعيمه وبؤسه، في سعادته وشقائه.

تلك المنازل، كيف حال مقيمها
إننا قنعنا بعدها.. برسومها
تمشي على صدر الطيور لحاظنا
نشوى، كمن يصغي إلى ترنيمها
نكاد نعشق في الأزاهير الدمى
أزهارها، ونحس نفح شميمها
نشتاقها في بؤسها ونعيمها
ونحبها في بؤسها ونعيمها

ثم يخطو الشاعر خطوة أخرى أكثر امتزاجا بها، وأعمق عاطفة نحوها دون أن يمنعه وصف جمالها ورسم ظلالها وألوانها من إظهار هذه العاطفة الجادة وذلك الامتزاج العميق بها.

يا حاملا في نفسه وحديثه
أحلام أرزتها ولطف نسيمها
حدثت بنيتها شيخم وفتاهمو
عن ليث غابتها وظبي صريمها
خبرهم أن الكواكب لم تزل
تحنو على العشاق بين كرومها
ما زال بلبلها يغني للربي
والسحر تنفثه لواحظ ريحها
والرياح تلتقط الشذى وتذيعه
من شيحها طورا ومن قيصوصها
وهضابها يلبس عسجد شمسها
حيثا وأحيانا لجين نجومها

فالكواكب تحنو على العشاق، حنو المحب الواله المشفق، بينما الكروم تظل هؤلاء العشاق في مودة فائقة ومحبة عميقة:

خبرهم إن الكواكب لم تزل
تحنو على العشاق بين كرومها

ثم هذا الليل الجامع للمحبين، تحت نجومه اللامعة، بينما الشطوط الهاجعة في وداعة، الراقدة في أمان تحلم بعودة الغائبين في المهاجرين، وتتمنى لهم عودة إلى ربوعها، ورجعة إلى نعيمها.

حدثهم عن ليلها ونجومها
وعن الهوى في ليلها ونجومها
وعن الشطوط الحالمات بعودة
للغائبين، رجعة لنعيمها

أليست هذه الشطوط تمتزج في نفس أبي ماضي وتشاركه أحلامه ومشاعره وأحاسيسه. وفي مشهد آخر نراه يضيف على الكواكب حياة، فهي تشاركه عواطفه وتسهر معه لأنه علمها السهر وتهتز بصبابته وجواه... هذا هو أبو ماضي مع الطبيعة والحب والعمق الفلسفي والروحي الذي أخذ هذا الجانب السحري يفقده الآن في العقد الأخير من القرن العشرين.. وأخذ الجفاف يدب في أغصان الشعر.. وأخذ ذلك البهاء يفقد من الأحاسيس.. حتى أخذ الجمال يتساقط من الشعر بعد أن أصابه مرض القلق الإنساني في عصر الصراع النفسي.. وفي عصر أخذ يسلب الإنسان حريته الخاصة، بل حقه الروحي الخاص الذي يناجي به ربه، ويتعبد به في رياضة علوية روحية، إنهم يريدون نزع إحساس الروح وتسييسه في دين جديد يرفض الجدال الحسن، الرفق في المعاملة وينادي بالصدام والإرهاب والمتفجرات لذا. عدت حيث الطبيعة والجمال والحب في أحاديثي وبرامجي الإذاعية حيث تذاق من إذاعة الكويت.. وحيث بدأت الكتابة في البحث عن الجمال والحب، والتغني بالطبيعة فالיום مع إيليا أبي ماضي حتى أجول مع شعره الرقيق المصور لجمال الطبيعة وجمال النفس الشفافة.. حتى أجد جمالا آخرأ أهيم به لأتقي البغض والفتنة التي تطرق كل باب لتعيث في الأرض فسادا مفترية على الدين وعلى الإسلام.. وعلى الإنسان العظيم..

الطبيعة في شعر إيليا أبي ماضي

٣

والسواق في فتن راقصة
ضحكتها شدو وتهليل بكاهها
والأقاصي صور خلابة
وأغاني الطير شعر لا يضاها
إنها الجنة فأعجب لا مريء
هو فيها وقليل ما يراها
أيها المعرض عن أزهارها
لك لو تعلم يا هذا، شذاها
أيها النائم عن أنجمها
خلق الله لعينك سناها

وحينما يدخل الغابة مع حبيبته يرى فيها صورة
لحبه وصدى لأعماق وجدانه فهذه زهرة النسرين
دنت من الزنبقة، واقترب العاري منها بالكاسي، في
تألف بديع، بينما الماء من حول هذه الزهور يتراقص
والطيور تشدو.

إن ما في هذه الزهور من مودة ومحبة جديران
أن يكونا بين المحبين فكما تعلن الزهور عن حبها،
وتغرد الطيور بعواطفها، فكذلك ينبغي أن نكون
نحن:

إيليا أبو ماضي يشخص الطبيعة تشخيص المحب
المناجي، لا تشخيص المعجب المتفرج الذي يرى عن
بعد والمكتفي بالمنظر الخارجي، والاستمتاع
السطحي. فهو يصفها ويشخصها، ولكن في تعاطف
معها وفي مناجاة غزيرة بالشعور، يدعو من حوله إلى
إمعان النظر فيها والاشتراك معه في الامتزاج بها
قائلاً:

إنه لعجب حقاً أن يكون المرء في هذه الطبيعة
بينما قليلاً ما يراها ويعرض عنها وهو جزء من
زهورها وشذاها، ينام عن نجومها وقد خلق الله لعينه
ضوءها ونهارها.

عاد للأرض مع الصيف صباها
فهي كالخود التي تمت حلالها
صور من خضرة في نضرة
ما رآها أحد إلا اشتهاها
ذهب الشمس على أفاقها
وسواد الليل مسك في ثراها
ونسيم الفجر في أشجارها
وشوشات يطرب النهر صداها

نبأغت الأزهار عند الضحى
مكتئات في نواحيها
ألوى على الزنبق نسرينها
والتف عاريها بكاسيها
واختلجت في الشمس ألوانها
كانها تذكر ماضيها
تألفت، فالماء من حولها
يرقص والطير تغنيها
من لقن الطير أنا شيدها؟
وعلم الزهر تأخيها؟
يا هند هذي معجزات الهوى
وانها فينا كما فيها
لا تستحي الزهر بإعلانها
فما لنا نحن نواريهها؟
وتهتف الطير بها في الربى
فما لنا نحن نعميها؟

بل إن الشاعر يضيف على الغابة حياة مليئة
بالمشاعر والأحاسيس فمظاهرها تشاركه مع
صديقه نوع أحاسيسهما، فإن تضاحكا سمعا صدى
الضحكات معهما من الشحارير الصداحة، وإن شكيا
صمتت هذه الشحارير تشاركهما شكواها:

تسكت إذ نشكو شحاريرها
فإنما التغريد يؤذيها
وإن تضاحكا سمعا الصدى
يضحك معنا في أقاحيها
وإن مشينا فوق كثبانها
لاحت فشاقتنا أوانيها
وفوقنا الأغصان معقودة
ذوئب طال تدليلها

ثم هو حيثما يطيل النظر إلى حياة النهر،
ويستشف ما في أعماقها يرى النهر يشاركه رعدة
روحه، ويلمح فيه شفافية نفسه.

قال والنهر كم طوى من صبايا
فأطرقت استشف المياها
فإذا النهر فيه رعدة روي
حين يرى فيها صدى ذكرها

وهو لا يفرق بينه وبين الروضة المعطار
ومكتوبه. فهذا البلبل الصداح، ربما غرد فكان في
أغروده معبرا عن حكاية حب كان الشاعر يخفيها،
ويخشى أن يبوح بها.

وهذه زهرة البنفسج تحيا وتطل فيها روح وسنى
على روح الشاعر، تناجيها، وتمتزج بها، وتحكي لها
أسرار نفسها. ثم هذه قطرة ماء تتلاشى أمام الشاعر
فيرى في تلاشيها مصرع دنيا عاقرة، لأن بينه وبين
هذه القطرة من الوشائج ما يجعلها كبيرة في عينه
تعدل الدنيا أو تزيد.

فرب أنشودة من بلبل غرد
صوت حكاية حب خفت أحكيها
ورب روح كروحي في بنفسجة
وسنى أطلت على روي تناجيها
درب قطرة ماء لا غناء بها
شاهدت مصرع دنيا في تلاشيها

ثم هو عندما يمتزج بهذه الطبيعة ويرى نفسه
جزءا منها يحيا مع الأرض، ويشعر بأن الصيف حينما
رد للأرض شبابها قد أعاد له كذلك أحلامه المطوية،
وشقاها كما شقاها من الآلام والأسقام. أليس هو
والطبيعة ممتزجين متعاطفين؟ وليس الأمر مقصورا
بينه وبين الطبيعة على امتزاجهما وتعاطفهما في
المواقف المبهجة، واللحظات السعيدة.

بل إنهما يمتزجان كذلك ويتعاطفان في المواقف
المقبضة، واللحظات الحزينة.

فها هو الشتاء يقبل فجأة فيتجمد الماء، ويمنع
المرعى، ويذبل كل شيء، فينقبض النهر، وتسكن
أماجه عن الهياج ويتعثر هو في مسيره...

وانقبض النهر عن الهياج
وكان مثل الزاخر العجاج
يصارع الأمواج بالأمواج
بأسبج الأوز والدرج
كيف غدت موطىء الاحداد
ومعبر الخلق إلى الخراج

وإذا الشاعر يشارك النهر انقباضه، ويتعثر هو
الآخر في مشيته، ويرى الدنيا ضيقة المسالك فهو

والنهر تجمعهما عاطفة واحدة، ويمزج بينهما إحساس واحد هو الضيق والانقباض والشعور بالتعثر.

وأبو ماضي تناول مضامين جديدة، فقد ازدري بالمدينة، وغنى بالقرية، حيث يجد فيها خلوة لذاته، ونشوة في أحضانها بعيدا عن ضوضاء الناس وإشكالات الحياة.

وهو في ذلك يتفق مع الرومانكيين الذين يتخذون من «جان جاك روسو» رائدا لهم في هذا الشعور، لأن من مبادئهم حب الخلوة واعتزال الناس لأن المجتمعات صاخبة، وهي مثار للمشكلات وعبء على ذوي النفوس الرقيقة الشعور فنرى شاعرنا يقول في ذلك:

لا تعذليني فالقرى أربي
حيث الحياة غائب ومنى
حيث النجوم تلوح سافرة
لم تلتحف سترا ولا كفنا
والفجر ملء جيوبه أرج
والطير يملأ شذوها الوكنا
وعلى الربى الأطلال راقصة
ويد النسيم تداعب الغصنا
ويح المسدائن إن ساكنها
كالميت لم يطمرو ولا دفنا
كم رحلت استسقي سرائبها
فهمت ولكن محنة وضني
ولكم سهرت فلم أجد قمرا
ولكم شذوت فلم أجد أذنا
لو كان يالف بلبل غرد
قفصا، أحب الشاعرا المدنا
كرى الورى طول المقام بها
فاستنبطوا العجالات والسفنا
ولقد ظفرت بمركب لجب
فخرجت أطوى السهل والحرنا
والشروق يدفعه ويدفعني
حتى بلغت المنزل الحسننا

فهو في القرية يجد أمانه، ويحقق آماله، حيث النجوم تتلألأ، والفجر يتنفس عطرا، والنسيم يداعب الأغصان ويرقص الظلال.
بينما في المدينة يجد الصخب والضوضاء ويغني

فلا يسمعه أحد ويسهر فلا يناجي قمرا ولذلك هرب الى القرية مدفوعا بشوق عارم قوى.

ثم هو في قصيدة أخرى يصف المدن بأنها عميت أبصارها، وضعت قواها في طلب قوتها. فهو في المدن قد فقد ذاته وضيع أحلامه ورواءه، ولم يملك من أمره شيئا. وفي حين يجد ما افتقده في القرية التي يحبها في كل أوقاتها صيفا وشتاء ربيعا وخريفا.

ويزداد حب أبي ماضي للقرية لأنها منطلق يشعر فيه المرء بالحرية ويسبح فيها طليقا كالطائر الحر

لله ما أشهى القرى وأحبها
لفتى بعيد مطارح الأفكار
وإن شئت تعزى من قيودك كلها
فانظر الى صدر السماء العاري
وامش على ضوء الصباح فإن خبا
قامش على ضوء الهلال الساري
عش في الخلاء تعش خليا هائلا
كالطير... حرا، كالغدير الجاري
عش في الخلاء كما تعيش طيوره
الحر يابى العيش تحت ستار

وأبو ماضي يشارك الرومانتيين إشاراتهم بأهل الريف، فقد كان هؤلاء يختارون أبطالهم من بين الفلاحين الذين كانوا في الأدب الكلاسيكي محصورين لا يتحدث عادة اليهم ولا عنهم، وقد اختار «وورد روث» أبطاله من هؤلاء وقال: أثرت الحياة الريفية الجارية إذ في هذه الحالة تلقى عواطف القلب الجوهري أرضا أكثر مواتاة لبلوغها درجة النضج وأقل عسرا لأن العادات في الحياة الريفية ترجع في الأصل الى هذه العواطف الأولية. وهذه العواطف الرقيقة، لذا رأينا يغبط أهل القرى على ما يرونه من متعه وجمال وما يتحلون به من صدق وصفاء.

اني حسدت على القرى أهل القرى
وغبطت حتى نافخ المزمار
ليل وصبح بين إخوان الصفا
ماكان أجمل ليلتي ونهاري!

أين المعايير في شعر الحداثة

بقلم: د. وليد قصاب

وقد تتغير المعايير والأصول من عصر إلى عصر، ومن أمة إلى أمة، وقد تحطم مدرسة أدبية قواعد مدرسة قديمة، ولكنها ترسي محلها قيما أخرى، تدعو إليها، وتروج لها، وتعد الخروج عليها صَبْوءاً، فالقواعد عاصم من الفوضى، وتميز للجهد العبقري المنظم من الجهد المشوش الضرير.

فوضى الشعر الحديث:

والشعر العربي الحديث تغزوه اليوم الفوضى، وتنخر في جنبه روح العبث والاستهتار، وقد أصبح - في غيبة المعايير التي يدعو قوم من أصحاب الحداثة إلى كسرها - مطية ذلولا، لا تتأبى على أحد، وتطمح الجميع في الوصال، لقد عمت الشكوى منه وطمت، وكثر فيه الدجاجة والمشعوزون. وإن أصحاب الحداثة الأنباه الأصلاء هم أول ضحايا غيبة المعايير، وضياح الأسس والموازن في الحكم على هذا الشعر وتقويمه.

واستمع إلى محمود درويش يشكو هذه الظاهرة قائلاً: «إن الشعر العربي الحديث كحركة جديدة. هو شعر تجريبي حتى الآن. وبالتالي فإنه قد شطح شطحات بعيدة جعلت الاغتراب عن الناس إحدى السمات البارزة في

المعايير ضوابط للأنشطة المختلفة، وهي معالم تعرف بها، وتكون دليلاً على تفرداها وتميزها من غيرها، ولولاها لادعى أي شيء أنه إياها؛ وأن قواعد أي نشاط - فنياً كان أو غير فني - قيد لا جدال في ذلك، ولكنه ليس قيد عبودية، بل قيد حراسة وحيطة، قيد حماية له من أن تعدو عليه العاديات، وأن تقتحمه الغازيات، مدعية ملكيته أو الشركة فيه، وإلا لماذا وضعت التعريفات والقواعد والأنظمة أصلاً؟ ولماذا حرص المناطق على ما يسمى «التعريف الجامع المانع»؟ وكيف نميز في اللغة - لولا أعراف خاصة - بينها وبين اللغو، وفي الفن بينه وبين العبث؟ أيسمى الناس الفارس الذي يمتطي صهوة الجواد، ويندفع على غير هدى، محطماً الحواجز التي توضع أمامه بطلا، أم يُسمى كذلك من راعى وجودها، وقفز فوقها، ولم يكسر واحداً منها؟

فالفن - شأن أي عمل - قيود، وقواعد، وأغلال. إنه ليس تحرراً ومضياً على غير بصيرة. وكلما أتقن الفنان صنعته، وارتقى في سلم الإبداع، بدت هذه القيود له وكأنها لا قيود، وبدا مستعلياً عليها، يقفز فوقها - كجواد الفارس الدرب - ولكنه لا يحطمها. ومتى حطمها، وتحرر منها، لم ينتج فناً، بل عبثاً، ولم يُسمَ فناناً، بل مخرباً منتهاكاً.

والمتقنين...» (٣).

الحدائثة تكسر المعايير

وإن الحدائثة المعاصرة — على السنة الكثيرين من كبرائها — تدعو إلى كسر المعايير والقيم الفنية، على نحو ما تدعو إلى كسر أنماط كثيرة من القيم الخلقية والاجتماعية والدينية وغيرها، وهي لا تبشر بضوابط جديدة تحل محلها، مما يجعلها أقرب إلى الهدم منها إلى التجديد كما بينا في مقال آخر (٣)، وهي بذلك تقوت على المتلقي — مهما كان موقعه — فرصتين:

— فرصة المقارنة والموازنة بين القيم الفنية التي يقوم عليها قديم الشعر وحديثه، لتكوين الرأي العلمي الرشيد.

— فرصة التعرف على معالم هذا الحديث، وأصوله التي ينهض عليها، للحكم عليه — كما يريد دعاة — بمعاييره هو لا بالمعايير القديمة.

وأنت لا تفتأ تسمع طائفة من أرباب الحدائثة يقولون: إن الحدائثة ترفض التشكل، ترفض النمذجة، لأن تشكلها يحيلها إلى ثابت من الثوابت، إلى نوع من أنواع السلطة، وطقس من الطقوس.

يقول كمال أبو ديب عنها: «هي رفض للإنجاز، أو للقرار، أو للوصول، تماما كما كان الحلم الرومانسي القديم. لكن من أجل أن تكسب الحدائثة نفسها قدرة الحركة، لا بد لها أن تؤمن بإمكانية الوصول.. لكنها ترفض الوصول.. ذلك أن الوصول هو التشكل، هو الصيغة الجاهزة، هو التحول إلى القواعد، هو توليد إمكانية السلطة. والحدائثة — في جوهرها — هي التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان إلى رفض السلطة..» (٥).

ويقول أيضا: «الحدائثة إذن هي أرض الضياع، تيه دون علامات، تيه جسده أدونيس في خلق مهيار الذي «لا أسلاف له، وفي خطواته جذوره».. من هذا المنظور تصبح الحدائثة لا احتجاجا على السلطة، أو رفضا لها،

العلاقة.. بين الشعر والناس.. فأنا أرى أن الشعر العربي الحديث ليست له ضوابط، وليس هناك نقد حقيقي يواكب هذه الحركة، فالحركة «سائبة» بدون ضوابط. وأصبح عمرها الآن حوالي نصف قرن. وقد آن الأوان لكي ينتج ناقد لها وضوابطها.. ونحن نرى ظاهرة عامة في الشعر العربي الحديث: «الركاكة» ومصدرها فعلا هو سهولة النشر، وعدم وجود ضوابط، واختلاط الحابل بالنابل في ذهن القارئ العادي الذي لا يستطيع في أحياء كثيرة أن يميز بين الغث والسمين من الشعر...» (١).

ويقول محمود درويش في مقابلة أخرى معبرا عن هذه الفوضى: «أنا من الذين يعتقدون أن الشعر الحديث ينتهك بكل عوامل الفوضى إلى درجة جعلت القارئ العربي يقترب من الحد بإقلاعه عن هذا الشعر واستخفافه، حتى أنا — وأنا شاعر أدعي أنني شاعر حديث — لا أستطيع أن أجادل كثيرا في الدفاع عن مساوئ الشعر الحديث، طبعاً، هنالك أسباب كثيرة جداً تتعلق بالشعراء الحديثيين، وتتعلق أكثر بالحركة النقدية، لأن الشعر الحديث حركة ليس لها حركة نقدية، مما أفسح المجال لأي شخص أن يكتب كما يشاء متحلاً من كل شروط الكتابة، حتى الأولية منها، بدعوى أنه يكتب شعراً حديثاً. يعني الشعر الحديث أوحى بسهولة، وشجع الناشئة، والمراهقين، وغير الموهوبين على التنطح.. فنشأت هذه الفوضى...» (٢).

ويتحدث شوقي بخداي عن ذلك: «التسيب الكبير الذي يحكم ساحة التجارب الشعرية والذي يقوده بشكل عام هاجس التبعية لما صدر ويصدر من مدارس وتيارات أدبية وأوروبية غربية — على الأخص — وما خالطها من صرعات عجيبة غريبة ليس على الذوق العربي فحسب، بل على الذوق البشري عموماً.. إن هذا التسيب الكبير الذي لم يسبق له مثيل في أي عصر مضى من العصور العربية الخالية أدى، ويؤدي باستمرار، إلى نوع من الضياع والاستخفاف واللاجدية بين جماهير القراء

أو صراعا عنها وحسب، بل انسلاخا عنها، وانتماء إلى ما يقع خارجها.. هكذا تعيش الحداثة في مناخ من الحرية المطلقة، الحرية التي تخلقها هي ذاتها، ولا تمنح لها منحا. وهذه الحرية مولدها لذاتها، ولأنها كذلك، فليس ثمة من قيود تحدها، أو قوانين مسبقة تضبطها.. هكذا تنتهي الحداثة إلى نقطة اللاعلاقية، لتصبح انقطاعا عن الماضي من أجل الحاضر، وانفصاما عن الحاضر من أجل المستقبل..» (٦).

ويمضي أبو ديب - بحدة أعنف - يرفض المعايير، ويسخر من الثوابت، مهما كان مصدرها فيقول: «الحداثة، جوهرية، ليست رفضا للشكل فقط، بل هي رفض للتشكل. إنها وعي حاد لخطورة التشكل، لأن المتشكل النهائي المحدد الواضح، هو وحده القابل لأن يكون طقسا، والطقس تجسيد أسمى للسلطة.. من هنا نرى أن أولى سمات السلطة في الفكر الديني مثلا تأسيس الأشكال - أي الممارسة الطقسية - حتى في الغياب المطلق لأي دلالة واضحة أو للمضامين. ولذلك يقوم الفكر الديني على مفهوم التحريم والتحليل. والمحرم دائما ذو شكل بارز ومرتبطة جذريا بممارسات شكلية سرعان ما تتحول إلى طقوس.. ولذلك فإنها إذ تكون جوهرية رفضا للسلطة فإنما تجسد رفضها في رفض (لاواع، واع) للشكل، وللتشكل، ومن هنا يصبح النص غير قابل للتشكل ضمن أطر محددة.. وفي هذا الفرض للشكل - الطقس، النظام المرئي، السلطة - نرى كيف تلتقي الحداثة مع تيارات التاريخ الباطنية، مع الصوفية بشكل خاص، فالصوفية - في جوهرها - كانت رفضا للشكل - الطقس - وبحثا عن النظام اللامرئي، هذا النظام اللا متشكل الكامن في انسيابية العالم وتداخله وتشابكه، أي في حلوليته. ومن هنا كانت الصوفية رفضا للفكر الديني المتشكل ذي الحدود والفرائض والطقوس..» (٧).

ولا يهملنا الآن من هذا الكلام المضطرب المشوش، الذي يحمل مغالطات وإسقاطات

غريبة لا حصر لها، إلا المفهوم الواضح الذي يقدم للحداثة، في أنها رفض لكل معيار، أو نظام، أو تشكّل. إنها - بتعبيره - الضياع، والتهيه من غير معالم، ولذلك يشق الشاعر الحديث - كما ترسمه النظرة الوجودية الهيدغرية على لسان خالدة سعيد - «طريقة في ملكوت العبث، حيث لا معنى للكلام.. وها هو مقذوف في العالم غريبا، وحيدا، وما من وسيلة يتحدى بها قوى العالم المعادي غير الرفض، وإذ يتخلى عن هذا العالم وعلاقته يجد نفسه منفيا ولا وطن له..» (٨).

ويعزف إدوار الخراط أيضا هذه النغمة الراقصة للقيم والموازن الضابطة، فيقول: «الحداثة تنطوي على قلق لا يريم، دائم لا يعفو عليه الزمن، تنطوي على نوع من الهدم المستمر في الزمن، دون أن تتحول إلى بنية ثابتة، تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بإجابة عنه.. وتتحدى نظم القيم الراسخة والسائدة في كل العصور، لا لإقامة نظام قيم جديد، بل بحثا عن نظام قيم - شكلي ومضموني معا - مقذوف به - دائما - في المستقبل.. ويلفت من التقنيين باستمرار. لأنه دائما موضع شك، ودائما موضع سؤال، ودائما متناقض في داخله، ومتناقض مع إطاره الاجتماعي، ودائما قابل للمراجعة، بلا انتهاء إلى حل قطعي..» (٩).

وإذا كانت الحداثة ترفض المعايير الفنية، معتبرة إياها قيودا على العمل الأدبي، وإذا كانت تأبى الاحتكام إلى ضوابط معينة - وإن كانت من وضعها، وعلى هواها - فأى معنى عندئذ لدعوة الداعي إلى الاقتراب من الشعر الحديث بنموذج حديث، وقوله: «فعندما تقترب من الشعر الحديث بنموذج تقليدي لا غرابة أن يحدث صراع قد يعيقنا عن القراءة، أو لا يحقق لنا متعتها. أما إذا نحن قرأنا الشعر الحديث بنموذج حديث فقد يوصلنا هذا إلى الاقتراب من القصيدة، حتى لا نقول التوحد معها..» (١٠) وبأي نموذج حديث تقترب، مادامت معاييرها غير واضحة، إن لم نقل - مع المغالين الذين

توقفنا عند بعض آرائهم — إنها غير موجودة؟ وهل تبقى دعوة الاقتراب من الحديث بنموذج حديث ذات معنى أصلاً إذا صدقنا كلام أبي ديب من أن «كل نص جديد يكسر شكل النص القديم، فيصبح ما لدينا لا مجرد عدد من النصوص التي يمكن اختصارها في نموذج، بل سلسلة من النصوص المتولدة — المتوالدة داخليا — غير القابلة للاختصار في نموذج.. ومن هنا يمكن — دون صعوبة كبيرة — الحديث عن بنية القصيدة القديمة، لكن من المستحيل الحديث عن بنية القصيدة الحديثة..» (١١).

وإذا تجاوزنا مرة أخرى ما ينطوي عليه كلام أبي ديب من تعميم وبعد عن الموضوعية، واكتفينا — على عجالة — بنقضه بكلام اثنين من شعراء الحداثة أنفسهم: محمود درويش الذي يقول: «انك تستطيع ان تجد لغة مشتركة ومتشابهة عند غالبية الشعراء، وكأن القصيدة العربية الحديثة — بمئات تجلياتها — هي قصيدة كتبها شاعر واحد..» (١٢) وبلند الحيدري الذي يقول «أبرز عيوب شعرائنا اليوم — هؤلاء الذين ينادون بالحداثة — أنك لو قرأت لعشرات من هؤلاء الشعراء، وربطت قصائدهم الواحدة بالأخرى، لما اختلف عليك شيء. إذن الشخصية هنا تختفي..» (١٣).

أقول إذا ضربنا صفحا عن كلام أبي ديب الذي يريد أن يبني للحداثة مجدا زائفا وهدمناه بأقوال الحداثيين أنفسهم، فلن نطوي كشحا عن دلالة الواضحة التي نحن بصدددها، وهي النفرة من المعايير، والدعوة إلى كسر الأنظمة والقواعد.

ولابد من السؤال عندئذ: وكيف يمارس الناقد عمله؟ كيف يحكم على العمل الأدبي؟ ما أدوات حكمه؟ إن كلامه — في غيبة مقاييس الفن وأدواته — لن يعدو أن يكون حدسا وتخميناً، ولن يرقى إلى أن يكون حكما موضوعيا جادا، فقد ضاعت المعايير، وعمت الفوضى، واختلط الحابل بالنابل، وأصبح من شاء يقول كما يشاء، ولم يبق أمام المتلقي — كائنا ما كانت منزلته — سوى أن يقبل ما يلقي إليه، بغير سؤال عن

نوعه، أو جنسه، أو مستواه، فإذا قيل لك إن هذا شعر، أو قصة، أو مسرحية، أو غير ذلك، ما كان لك أن تحتج أو تخاصم، وما أدوات محاجتك وقد جردت منها، وأصبح كل شيء أمام عينيك هلاميا زئبقيا يجد من يدافع عنه، ويدخله — بحجة التحديث والتجريب — حرم الأدب.

وهكذا تمضي الحداثة المتطرفة في الهدم ونسف الجسور، فإذا هي عند أبي ديب: «انقطاع معرفتي عن التراث، والفكر الديني، وكون الله مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني، وقد مارست هذا الانقطاع بتلمس مصادرها المعرفية في اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية، إن كان ثمة معرفة يقينية..» (١٤).

وإذا هي عند خالدة سعيد: تكسير للصورة القديمة، وإعادة نظر شاملة في منظومة المفاهيم والنظام المعرفي، أو ما يكون صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم يمكن أن يقول إنها إعادة نظر في المراجع والأدوات والقيم والمعايير، وهذا معنى الشعارات التي أطلقها بعض رواد الشعر الحديث في الخمسينيات، من قبيل «رؤيا جديدة»، «إعادة خلق العالم» مستعيدا فيها الإنسان صلاحية وضع المعايير، وكسر الشرائع وكشف الحقائق، على نحو ما رأى جبران الذي جعل إنسانه الأعلى يتمثل في «المجنون» و«السابق» وجعل «خليل الكافر» يبني مجتمعه «الفاضل» أو مجتمع الإيمان الحق، والذي قال: لا يكسر الشرائع البشرية إلا اثنان: المجنون والعبقري، وكلاهما أقرب إلى قلب الله (١٥) ..

وهي — إذ تمارس هذا الهدم الواسع لجميع الأعراف والقيم: الفنية، والخلقية، والدينية — لا تقدم لك البديل، وبذلك يفتقد الحوار أي أساس يمكن أن ينهض عليه.

وفي ميدان الفن يصبح كل ما ينشئه كاتب — مادام يخالف فيه المألوف، ويخرج على العرف، ويكسر القواعد، ويرفض أبوة الماضي، وسلطة المعايير — نصا حديثا، يسميه ما يشاء، ولا

يستطيع الناقد إلا أن ينحني تقديرا لهذا النص الحديث، وأن يمارس عمله في إطار التنبيه على عبقرية فلان في كسر نموذج سابق، أما أن يحكم، أو يقوم، أو يوجه، فهذه مهمة لم يعد لها دور، وبالتالي لا يستطيع أن يقول لأي ممارس لفن الكتابة إن هذا الذي تكتبه ليس شعرا، أو قصة، أو غير ذلك، إذ لن يكون لهذا الكلام معنى، مادامت معايير الحكم غائمة مشوشة، ومادام صدر الحادثة - وهي تجريب وخروج مستمر - يتسع لكل مجرب، بل يعدّه عبقريا.

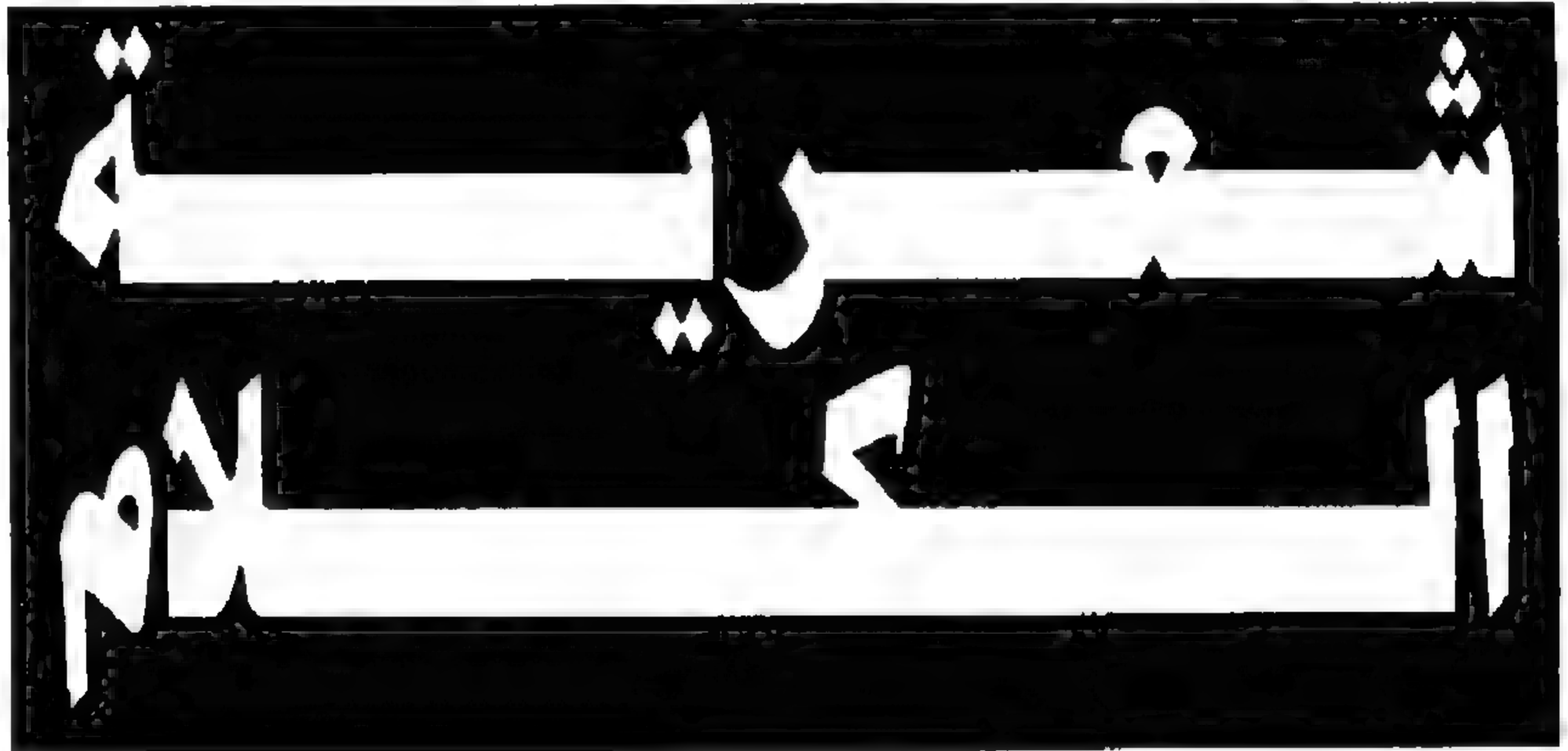
وبالتالي تصبح الحادثة - بهذه المفاهيم التي عرضناها لأبرز دعائها - تُكَاة العاجزين، وقطار الوصول السريع لكل التافهين والمتبطلين، ولا سيما جيل هذه الأيام الكسول الذي لا جلد له على التعلم والتحصيل، وهو ينشد البلوغ الحثيث. إنه يجد في الحادثة تسويفا لكل ما يقول، وسيكون له مصلحة شخصية في الدفاع عنها، والانحياز إليها، وذلك أن الانحياز إلى مدرسة فنية تقوم على

أسس وأنظمة وقواعد تجشم الراغب في دخول حرم الأدب جهدا وسعيا دؤوبا، وتتطلب موهبة وطاقاة، أما أبواب الحادثة فإنها لا ترد طالبا، ولا تنفلق في وجه أحد، فلا معايير عندها، ولا قواعد، ولا قيود. الفن حرية مطلقة. وإن أمثال تلك الآراء التي سقناها منها غيضا من فيض لتجرئه على التقحم والتجريب، فالحادثة تجريب واجتهاد، ولكل مجتهد نصيب، وهو إن لم يحظ بالأجرين حظي على الأقل بأجر واحد.

وإن إقبال الغالبية العظمى من شباب هذه الأيام على الكتابة بهذا الأسلوب الحديث لا يعني أبدا أنه أكثر مناسبة للحياة المعاصرة، أو أشد التصاقا بها، وأوغل في نفوس الجماهير، وإلا فقيم هذه القطيعة إذن بينه وبينها، كما لا يعني شعر الحادثة أن الشعر التراثي فقد تأثيره، وانتهى دوره، وإنما ذلك مسوغ - علاوة على الترويج الإعلامي له - بهذا العجز الثقافي الذي نتحدث عنه.

- ١ - من مقابلة معه، في جريدة الشرق الأوسط: ٢٦ / ٢ / ١٩٨٤ م.
- ٢ - لقاء معه في مجلة الجيل، انظر جريدة البيان: ١٤ / ٣ / ١٩٨٣ م.
- ٣ - مجلة الناقد، عدد شباط (فبراير) ١٩٨٩ م ص ٢٤.
- ٤ - انظر مقالنا «الحادثة بين التجديد والتبديد» المنشور في مجلة نهج الإسلام السورية، عدد آب ١٩٩٣ م.
- ٥ - مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث (١٩٨٤ م) ص ٣٧.
- ٦ - السابق: ٣٨.
- ٧ - السابق: ٤٦.
- ٨ - مجلة شعر، العدد: ١٩ (١٩٦١ م) ص ٩٠.
- ٩ - مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع (١٩٨٤ م) ص ٥٨.
- ١٠ - مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث (١٩٨٤ م) ص ١٧٧.
- ١١ - فصول (٤ / ٣ / ١٩٨٤ م) ص ٤٦.
- ١٢ - المرجع المذكور في الحاشية (١).
- ١٣ - من لقاء معه في مجلة المنتدى، العدد ١١١ (١٩٩٢ م) ص ٥.
- ١٤ - مرجع الحاشية (٤) ص ٣٧.
- ١٥ - السابق: ص ٢٦.

«طاغوت الكلام» (١) هو عنوان المجموعة الأولى للشاعر: محمد فؤاد، وإذ نتوقف عندها بشيء من التفصيل فإن ذلك يعود إلى أمرين: الأول هو أن الشاعر أحد الأصوات الأساسية التي شكلت تجربة «ملتقى جامعة حلب الشعري» تلك التجربة التي تمخض عنها فيما بعد عدد غير قليل من كتّاب قصيدة النثر في الثمانينيات. والثاني أن قصيدة النثر - على سعة انتشارها - لم تحظ حتى الآن بدراسات نقدية تطبيقية موازية تبرز سماتها وتقنياتها الفنية وموقعها في حركة الحداثة الشعرية العربية. من هنا كان لزاما علينا أن نعطي هذه المجموعة حقها من الدراسة لعلنا نستطيع أن نبدا حوارا مع الشعر دون أن ندعي تقديم القراءة الأمثل لقصيدة النثر التي مازالت تثير كثيرا من الجدل في الموقف منها وفي مقاربة خطابها الفني.



■ نذير جعفر

إن البحث في «شعرية النص» لن يقودنا إلى مشكلات التنظير وفوضى المصطلح النقدي، بل سنحاول تلمس «الشعرية» من خلال بعض المرتكزات وعناصر التحليل التي أصبحت شائعة في الدراسات البنيوية على اختلاف تياراتها. وسيظل النص بلغته ونظام إشاراته وما يحيل إليه من دلالات وما يثيره فينا من رؤى وأحاسيس وأسئلة، هو المرجع الأساس في دراستنا بعيدا عن أية مفاهيم مقحمة عليه.

١ - ملامح أولى:

- تحاول هذه المجموعة أن تقدم نفسها ضمن

حقل الكتابة الشعرية الجديدة، التي لا تعني بالبناء الداخلي للنص فحسب، بل بجملة الوسائل الشكلية التي تكون بناءه الخارجي أيضا. من هنا نفسر هذا الحرص على التنضيد الطباعي الخاص للأحرف، والنمط الجديد للتنقيط والتوزيع الخطّي للنص (قطع، تجزيء، بتر أسطر، أو كلمات)، واللجوء إلى البياض العازل والمربعات، وترقيم المقاطع واللوحات، ووجود العناوين الفرعية التي تتبع العنوان الرئيس، ثم نوعية ورق الطباعة، والتصميم المدروس للغلاف. حيث تؤدي هذه الوسائل الشكلية عدة وظائف فنية تختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه.

- تضم المجموعة سبعا وعشرين قصيدة

توزعت على مائة وثلاث

وعشرين صفحة،

ويمكننا أن نلتقط فيها

ثلاثة عوالم رئيسية هي:

أ - عالم الذات

المحيطة التي تحتفي

بخيبتها وتجتر مرارتها

ووحشتها.

ب - عالم الذات في

محاولة توحيدها بالأنثى

كمعادل للغبطة المفتقدة.

ج - عالم الذات في تلمسها لعلاقات الواقع

الموضوعي وكشف مظاهر القهر فيه.

وتنتظم هذه العوالم الثلاثة روح متمردة،

قلقة، متوترة، تكشف عن نفسها في الاستخدام

الفردى للغة جديدة تتشكل على أنقاض لغة

راسخة في شبكة كثيفة من علاقات التشاكل

والتباين ضمن العبارة الواحدة، أو بين العبارة

والأخرى.

- وإذا كان ثمة قصائد بسيطة البناء وأخرى

معقدة البناء، فإن معظم قصائد المجموعة تميل إلى

بساطة البناء فتتكشف وحدتها الموضوعية من

خلال دفقة أو حركة ذات اتجاه واحد. وذلك

باستثناء ثلاث قصائد هي: «تفصيلات لمشفى

بعيد»، «طاغوت الكلام»، و«غبار الدولة».

حيث تتمركز القصيدة حول نقطة معينة ثم تمتد وتتسع دائرتها بتتبع المنظورات المحتملة لهذه النقطة. وكثيرا ما تكشف هذه الظاهرة عن جهد عقلي وتخطيط واع للعمل الشعري وحس فني مصقول (٢).

- ويشكل العنوان في قصائد المجموعة كلها نقطة ارتكاز رئيسة يتم التنبؤ عليها على مستوى الانزياح الدلالي والتركيبى للنص. وبذلك يؤدي وظيفته في الإيحاء بموضوع ودلالات القصيدة.

- وغالبا ما تبدأ قصائد المجموعة بجملة أشبه بالإضاءة المفاجئة لحركة كانت مستمرة من قبل، ويأتي الشاعر ليتابع تلك الحركة مما يفسح المجال واسعا أمام مخيلة المقلقي ليشارك هو الآخر في إعادة كتابة النص من خلال تصوّره للحالة والإحساس بها. أمّا عن النهايات فإن القصائد تنتهي في معظمها بإشارات التعجب والاستفهام ولعل ذلك يؤكد إلى حد ما المزاج السوداوي والقلق والمتوتر الذي يتلبس أجواء المجموعة.

- بالإضافة إلى الملامح العامة السابقة فإن القصائد تستعيز عن الوزن والقافية المميزين للنظم بإيقاع آخر ينجم عن مجموعة من التوازنات والمؤثرات الصوتية والمعنوية والشكلية التي تتناوب وتتوالى وفق نظام خاص. ولن نجد صعوبة في الكشف عن الوسائل الفنية المتعددة التي يتكئ عليها الشاعر والتي أصبحت مألوفة، كال تكرار، والتقديم والتأخير، وخرق نظام الجملة، وتطويع اللغة للسمع الشاذ، والاستعارة على تنوعها، والإقحام، والتضاييف، والتشاكل، والتباين، والفجوة: مسافة التوتر، وغير ذلك. (٣).

٢ - عوالم المجموعة:

أ - عالم الذات المحيطة:

تندرج ضمن هذا العالم القصائد التالية بحسب تسلسلها في المجموعة وهي: صورة

شخصية، لائحة، اختيار، قهر، يوميا، الملك. وهي قصائد قصيرة بسيطة البناء، حيث يمكن حصر المحتوى في كل منها بدفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية، فهي أشبه «بنهر وحيد الاتجاه». وكما قدمنا فإن عناوينها توحى بمضامينها حيث تبدو القصيدة كتجسيد للعنوان، ويغدو العنوان الأس الذي تنبني عليه القصيدة. وهكذا فإن قصيدة: «صورة شخصية» - على سبيل المثال - هي بالفعل محاولة لرسم صورة الشاعر الذي يبدأ بخلق عالمه بصيغة ضمير المتكلم «أنا» وهو الضمير الذي يفتتح به أولى قصائد المجموعة.

والقصيدة التي تحمل عنوان: «لائحة» هي أيضا لائحة أمنيات يحلم الشاعر بتحققها فيعدها بدءاً من الصباح الذي يلم الدفاتر عنه حتى الأيادي التي تعانق الحرية. وكذلك قصيدة: «اختيار» التي كثيرا ما تتردد فيها «أو» العاطفة التي تقيد معنى التخيير بين أمرين تواجههما الذات. أما القصائد الثلاث الأخرى وهي تحمل عناوين: «قهر» و«يوميا» و«الملك»، فإنها تساهم بدورها في الكشف عن حالة القهر، والرقابة اليومية السقيمة، والملك المتوج بالبرد والوحشة الجارحة.

إن هذا الترابط الدقيق بين دلالة العنوان وموضوع النص مؤشر على التخطيط الواعي للعمل الشعري، هذا التخطيط الذي لا يقع في الافتعال والصنعة المحضة بقدر ما يبحث عن الشكل الأمثل لتحقيق التناغم بين مجمل عناصر النص.

ويمكننا أن نتلمس عالم الذات المحيطة، اليائسة، في هذه القصائد على عدة مستويات. فعلى مستوى المفردات نجد أن عددا كبيرا منها يتكرر أكثر من سواء ويحمل معاني الإحباط، والانكسار، والوحشة، والوحدة، ضمن عائلة لغوية واحدة تتأسس من الاشتقاق، والترادف، والقربية المعنوية (٤). ومن تلك المفردات نذكر: معوج، الخائبون، مهملة، الخيانات، تالف، خيبة، تسدل، ملح، الحزن، القهر، الموتى، الكابوس،

الخشنة، يجهش، البكاء، أعرج، مخلّعة، متكومين، غبار، رطوبة، المدعوكّة، المرشوقة، الذباب، البرد، الوحشة، السعال، المهترئة، شاحب، قليل.

إن هذه المفردات ضمن سياقاتها التي وردت فيها تنطوي على إحساس عميق بالقهر والخيبة، هذا الإحساس يتعمق أيضا على مستوى التراكيب، فنجد سيادة الجملة الاسمية وشبه الجملة التي تفيد الثبات والانغلاق أمام تراجع الفعل الذي يفيد الحركة والانفتاح ولا سيما في افتتاحيات القصائد التي تأتي على النحو التالي: «أنا/ كما يمكنني الحديث عنه / معوّج، «الكثير، ما أنتظره من هذا العالم: / صباح يلمّ الدفاتر عني»، «بعد لحظة واحدة / لك أن تنتفض كعصفور»، «الصبي الصغير / الصبي الصغير الذي يختبئ / في جسدي»، «كعادته / تنحى كي يمرّ الصاخبون»، «أنا ملك الغرفة».

ومما يلاحظ في هذه الجمل الافتتاحية أن الخبر يتأخر عن المبتدأ، وهذه المسافة التي تفصل بين المبتدأ وخبره تنفتح على إمكانيات واحتمالات عدة تعرف عادة بـ «علاقات الغياب» في مواجهة «علاقات الحضور» المتحققة لغويا ودلاليا في النص.

وعلى مستوى التوازنات المرتكزة على الإحساس الصوتي والدلالي والتي تكشف بوضوح عن الذات في وحدتها ووحشتها نجد الأمثلة التالية: «بلحى مهملة / وقامات منسدلة»، «ناظرا إلى خيبة أيامي / كما تسدل الستارة»، «بعد لحظة واحدة / لك أن تنتفض كعصفور / أو تغني وحيدا»، «الواهب لاتجاريني الكتب / المنتصب، لا كالمشجب»، «ملك شاحب / ملك قليل / ملك».

إن هذه التوازنات الصوتية القائمة بين: «مهملة ومنسدلة» و «واحدة ووحيدا»، و «الواهب والكتب»، و «المنتصب والمشجب» و «ملك وملك». والتوازنات الدلالية بين: «اللحى والقامات»، و «الخبية والستارة المسدلة»، و «الانتفاض والغناء»، و «الشاحب والقليل». تسهم في توليد الايقاع الموسيقي وإثرائه على مستويين: مستوى

تناوب وتوالي الأحرف المتجانسة، ومستوى القرابة التي تتولد عنها.

ولا يفوتنا أن نلاحظ في هذه النصوص مظاهر التشاكل والتباين، والمفاجأة وخلخلة بنية التوقعات، التي تولّد توترا داخليا حادا، وتعزّز الشعرية، كما في قوله: «ملك من البرد / والوحشة الجارحة / ملك من السعال والأسنان المهترئة / ملك في الوقت الضائع / ... ويسقط أحيانا / ملك شاحب / ملك قليل / ... / ملك».

فالتشاكل المعنوي (٥) هنا نجده في هذا التنامي الدلالي للوحدة المعنوية التي تربط بين: البرد والوحشة والسعال والأسنان المهترئة والوقت الضائع، وشاحب وقليل. حيث نجد أن المقوم السياقي الذي يتكرر من خلال هذه الكلمات هو الدلالة على الضرر. وهذا التشاكل يجعل المتلقّي يفهم الخطاب من ناحية، ويضمن وحدة الخطاب من ناحية ثانية.

وقوله: «أنا، / كما يمكنني الحديث عنه / معوّج / وتقف روحي على ساق واحدة» فالتباين هنا بين ضمير المتكلم «أنا» الذي يدل على الحاضر والضمير المتصل الهاء في «عنه» الذي يدل على الغائب. وبين «روحي» التي تحمل صفة معنوية و«ساق» التي تحمل صفة حسية. وبين «معوّج» الاسم و«تقف» الفعل.

وقوله: «المنتصب / لا كالمشجب / المؤيد كرطوبة الجدار». الذي نجد فيه المفاجأة من خلال استخدام حرف النفي «لا».

وربما كان لجوء الشاعر إلى البياض العازل، والتوزيع غير المنتظم لأجزاء العبارة الواحدة على عدة أسطر، وتسكين الكلمة الأخيرة في القصيدة مصحوبة بإشارات التعجب والاستفهام معا دليل آخر على حالة التوتر والتمزق الداخلي التي يعيشها.

إذ يقوم التوزيع غير المنتظم ضمن هذا السياق بتفكيك الجملة التقليدية، ويؤدي البياض العازل بين فقرة وأخرى إلى فراغ ينفّث على عدة احتمالات، أما التسكين فيوحي بالصمت والعجز والموت، وإشارات التعجب المتبوعة بالاستفهام

تعبر عن الرفض والاستنكار والأسئلة التي تبحث عن إجابات.

ب - عالم الذات في محاولة توحيدها بالأنثى:

يتكوّن هذا العالم من اثنتى عشرة قصيدة هي على التوالي: «وأنا أحاولك»، «أول المطر.. آخر الوحشة»، «قافلة»، «تلميذ»، «أوتوغراف»، «لقاء»، «ماهَم»، «قصيدة»، «كينونة» «٦ / ١٨»، «القدوسة» «الليلة الأخيرة للرجل».

تنتقل الذات في هذه القصائد من حالة الإحباط والانكفاء المريع إلى محاولة التوحد بالأنثى كمعادل دفاعي يعيد إليها توازنها وغبطتها المفقدة. لكن هذه المحاولة تظل مشوبة بخوف خفي يلقي بين حين وآخر ظلالاً من الحزن الشفيف تصل حد الانكسار. وليس عبثاً أن أولى هذه القصائد تحمل عنوان: «وأنا أحاولك»، ففي المحاولة دائماً هناك خطر الاخفاق الذي يفقد الذات طمأنينتها وهدوءها ويدفعها إلى ساحة معركة جديدة قد لا تنتهيها.

وأول ما يلفت الانتباه في هذه القصائد تلك الحركة النفسية المتواترة والمتولدة عن الاستخدام الكثيف للفعل والجمل الانشائية. ولعل هذا ينسجم مع محاولة التوحد بالأنثى التي تستنفر الطاقات الكامنة في الذات وفي اللغة على حد سواء.

وهذه بعض الأمثلة التي توضح ذلك: «هل تعرفين كم انتظرتك؟ / شارعا كاملاً من المطر». «أكسر كل الألعاب / والمفاجآت المركونة على الرف.. وأختارك / ومن قال غير ذلك؟ / ومن قال غير ذلك؟»، «نملك أن نصفر بفرح ما يكفي لحديقة»، «لن نتساءل كثيراً.. / يمكن أن نتصافح بحرارة / يمكن أن نقف طويلاً صامتين / كالأرصفة»، «سأهتف عالياً. / الآن / سأمط عنقي كالزرافة / وأنطح القمر الكسول / سأشتهيك».

ويتأكد هذا الاستنتاج كلما تقدمنا خطوة في

التحليل فنجد تقديم الضمير العائد للمؤنث على ضمير المذكر، والتقديم يعكس دائماً الاهتمام، ومن ذلك قوله: «أنت تعرفين / وأنا أيضاً»، «يمكن أن تستديري أنت إلى الخلف / وأستدير أنا إلى الحائط / أن تسألني عن الطقس / وأعبد بأصابعي كالطفل». ويأتي الخرق اللغوي لنظام الجملة العربية ليلفت الانتباه أكثر إلى المرأة الحبيبة، نحو: «أنا من سيقولك»، حيث تحول المضاف إليه إلى مفعول به، ومثل هذا الخرق كثيراً ما نجده عند أنسي الحاج بشكل خاص.

ولنلاحظ الحضور الكثيف للأنثى ومحاولة التوحد بها من خلال الوظيفة التي يؤديها الضمير المتصل «الكاف» في الجمل التالية: «أنا أعرفك / لقد حاولتك تماماً / وما كسبتك / وجئت من كل حدائقك / كعشبة / وعلى أطراف أصابعي / وقفت كي ألحك».

وكثيراً ما يتكرر هذا الضمير مع الفعل المضارع في صيغة المستقبل ليشكل لازمة موسيقية للنص على المستويين الصوتي والدلالي، ومثال ذلك: «أنا من سيقولك / ومن ستهتريء أصابعه / ليحصىك / ومن سيكتبك في أول الصفحة / وعلى الهامش / ويستعيدك كثيراً / كي يحفظك».

أما عن العامل الأكثر فاعلية في جمالية هذه النصوص وشعريتها فهو: الفجوة: مسافة التوتر. وتنشأ الفجوة في لغة الشعر — كما يرى كمال أبو ديب (٦) بإقحام مفهومي أو أكثر، أو تصويرين أو موقفين لامتجانسين، أو متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكوناً أساسياً، وتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهرياً بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية.

وتأسيساً على هذا المفهوم، يمكن لنا أن نتلمس مظاهر الشعرية من خلال العبارات التالية: «هل تعرفين كم انتظرتك؟ / شارعا كاملاً من المطر»، «أنت تعرفين / وأنا أيضاً / والغيمة العالقة على أطراف قميصك»، «ماهَم / الوردية التي نبتت على صدري ستكبر».

ففي المثال الأول تتحقق الشعرية من خلال

توازنها من خلال توحيدها بالأنثى تخرج الآن من شرنقة همومها الخاصة لتؤسس نصها الجديد ليس من خلال تجربتها الانفعالية بالحياة والأشياء فحسب بل من خلال الاتكاء على مرجعية ثقافية، اجتماعية، سياسية. من هنا كان لهذين النصين: «طاغوت الكلام»، و«غبار الدولة» حملتهما الايديولوجية والمعرفية، هذه الحمولة التي جعلت بعضهم يعدهما: «فبركة مصطنعة على قياس سائد لقول خطاب سياسي نقدي عبر شعر يراوح مكانه منذ زمن» (٧). وهذا الحكم الذي لا يستمد حجته من القراءة المتأنيبة بل من الانطباع الأولي يتجاهل الفرق بين شعر إيديولوجي مباشر ومقصود لذاته في موضوعه وبنية التعبيرية، وشعر يتكشف خطابيه الفني عن حمولة معرفية وإيديولوجية غير مباشرة أو مقصودة لذاته.

لقد حمل نص: «طاغوت الكلام» عنوان المجموعة، وهذا يعني أنه يشكل تجربة خاصة أو يحتل مكانة متميزة في نظر الشاعر، فهو يحاول من خلاله أن يتلمس علاقة الذات بالواقع الموضوعي ومظاهر القهر فيه عبر شبكة غنية من الدلالات والثنائيات الضدية التي تولد توترا حادا. وتكشف عن تقدم اللويثان/ الدولة، وهزيمة الانسان الحالم.

في المعجم نقراً معنى الطاغوت فنرى أنه الطاغى المعتدي، وكل رأس ضلال، وكل ما عبد دون الله، وهو الشيطان، والساحر، والكاهن. وطغى الانسان أي جاوز الحد، وبالع في العصيان والظلم وطغى الماء أو السيل أو البحر: هاج وارتفع.

أما الكلام فهو القول ومفرده: كلمة، والكلمة هي اللفظة، والخطبة، والقصيدة. فطاغوت الكلام عنوان مركب يلقي بظلاله على أكثر من معنى، فهو من ناحية إشارة إلى طغيان الكلام وغياب الفعل، ومن ناحية ثانية إشارة إلى حضور اللويثان وغياب ما عداه. وهذه المقابلة بين طغيان الكلام وغياب الفعل تندرج على النص، فنرى المقابلة بين الرجل الصغير الذي يعبر زقاقا محايدا واليد

الفجوة الفعلية العميقة بين «انتظرتك» و«شارعا» وبين «شارعا» و«المطر» من جهة، ثم وضع كل من هذين العنصرين في سياق بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية من جهة ثانية، ثم الفجوة القاسمة بين الاختيار المتحقق وجميع الاختيارات الأخرى الممكنة التي لم تتحقق من جهة ثالثة. وهذه الفجوة علاقة بين المتجانس واللامتجانس، بين الطبيعي واللاطبيعي، بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي وبين ما تعبر عنه الآن، وبين الخصائص التي يمتلكها فعل الانتظار والترابطات التي يثيرها في الذهن وبين الكون الرؤيوى الذي ينتمي إليه الآن عبر ارتباطه بالشارع، وكذلك الأمر بالنسبة إلى العلاقة بين الشارع والمطر. هذه الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق لمسافة توتر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية.

وفي المثاليين الثاني والثالث تتحقق الشعرية أيضا من خلال الفجوة الفعلية العميقة بين الغيمة والقميص، والوردة النابتة والصدر.

إن الذات في محاولة توحيدها بالأنثى تبدو لنا في هذه النصوص متلهفة، متطلعة إليها كحبيبة حميمة وقريبة من القلب، حيث تبدو معها الحياة أقل بؤسا، وأكثر إشراقا، دون أي إسقاطات أخرى أو ترميز لكيانها خارج هذه الحدود، وذلك باستثناء قصيدة: «القدوسة» هذه القصيدة التي تنفتح على دلالات متعددة بحكم بنيتها الفنية والجمالية رفيعة المستوى. حيث يجد فيها كل متلق حلما ما يبحث عنه، ربما كان الحبيبة ذاتها، أو الأم، أو الحياة، وربما الحرية أو الثورة. وهذا الانفتاح على عالم من الإمكانيات والإحتمالات والظلال والإيحاء، يرتقي بالنص من اللغة التقريرية المباشرة إلى اللغة الاستعارية والكنائية التي تشكل إحدى الركائز الأساسية في الشعرية.

ج - عالم الذات في تلمسها لعلاقات الواقع والكشف عن مظاهر القهر فيه:

الذات المحبطة التي حاولت أن تستعيد

المفلطحة التي تسقط على كتفه المائل، بين يعيش هو ونموت نحن، بين فحولة اللويathan وخصاء البشر. فالمقابلة هنا ترصد المفارقة بين حالتين متناقضتين، الحالة الأولى حالة الهيمنة والحالة الثانية حالة الاستسلام، الأولى تملك القول والفعل والثانية لا تملك إلا الكلام، الأولى قامعة والثانية مستلبة، وهكذا تشكل هذه المقابلة الأس الفني لبناء القصيدة.

وعلى مستوى التشخيص تقوم هذه المقابلة بوظيفة الصورة الفنية التقليدية، حيث يشكل هذا الانتقال بين حالة وأخرى، أو مشهد وآخر ما يسمى بالبعد الثالث أو الصورة الغائبة التي تثار في مخيلة المتلقي. وهذا ما نلاحظه في المقابلات التالية: «رجال ملتحمون زائغو البصر ونساء طويلات زاهلات الخطو»، «وجوه متطاولة وأصابع هزيلة»، «أصابعي على حائط، ورأسي على جسد، وصوتي على حجر»، «يدخل في تراكيب النساء والاذاعات ويمجده العشب والطير والله الجليل».

وتتعرّز الدلالات في هذه المقابلة بالالتقاء على تكرار الكلمات والجمل ذاتها عدة مرات، فلما كانت القصيدة تنذر بالكارثة من ناحية وتصور ما حدث من تبدل وانحيار أو ما قد يحدث من ناحية ثانية، فإن الشاعر يكرر كثيرا عبارة: «حيث فجأة». والمقطع الأول لا يتضمن سوى ثلاثة أفعال تحدد ما سيحدث فجأة، وهي: «ينطلق» و«تصر» و«تنهار»، وهذه الأفعال الثلاثة في سياقاتها تشير إلى حالة الذهول والارتباك وانقلاب الموازين فتقرأ بالتتابع على الشكل التالي: «حيث فجأة ينطلق رجال ونساء / حيث فجأة تصر العجلات / حيث فجأة تنهار الأشياء».

وإذا كانت «حيث فجأة» تحدث هذا التوتر في ترقب ما سيقال، وما سيحدث، فإن تكرار عبارة «يا تعيش» في المقطع الأخير يعمق الإحساس بالقهر والاستلاب بقدر ما يشير إلى هيمنة اللويathan وسطوته وبشاعته: «يا تعيش مولانا المتجلجل بالقوة والفحولة / ياتعيش صديق الزواحف والعطاءات الأزلية / يا تعيش ونموت

نحن / يا تعيش ونذبل نحن / يا تكون ونتلاشى / يا... / يا... / يا...

إن هذه المقابلات بين تعيش ونموت، تعيش ونذبل، تكون ونتلاشى، وما يتبع فعل «نتلاشى» من فراغ وبتر يدل على تلاشي الإنسان من خلال تلاشي العبارة، ثم هذا التكرار المتتالي للحرف «يا» وما يثيره البياض العازل إثره من مقابلات مشابهة في المخيلة، كل ذلك يعطي لهذا النص طاقة إيحائية مميزة تتعرّز من خلال الغلاف الذي صممه طلال معلّ، والذي يتمثل فيه اللويathan بشكله المرعب على خلفية من السواد القاتم.

ويأتي النص الثاني «غبار الدولة» كسفر تكوين جديد، لا ليقص حكاية خلق الكون بل ليكشف مظاهر القهر والاستلاب في ظل ما يسمى بالدولة المطلقة، حيث يتشياً الإنسان، ويمسخ، ويفقد هويته، فتتماهى الضحية بالجلاد، ويمعن الجلاد في قهر وتعذيب الضحية، تلك هي الدولة، وذلك هو الإنسان الذي أنشأها.

النص يحفل بالاقتراس والتضمين فيكتسب الجدة والطرافة، كما يتكئ على مرجعية ثقافية سياسية واسعة، ومخزون لغوي ثري، فنلمح فيه صدى التأثر بالقرآن والتوراة وعلم الاجتماع والطب وحتى بعض الروايات كرواية جورج أورويل «١٩٨٤» التي يشكل معها علاقات تناس لا لبس فيها.

إنه محاولة فنية لتحديد هوية الدولة، وفي التعريف تحديد، ومن هنا يعج النص بالمعارف دون النكرات، نحو: العلية، الدولة، الملوك، التاج، أبطال الرياضة، رافعو الاثقال، العداؤون، الضباط، الجنود، الزحار، السل، الحرشفيات، السرخس، العظايا، الوزراء، الكهنة.. الخ. وهذا الحشد الهائل للمعارف المتباينة في دلالاتها لا يشير إلى تشيؤ الإنسان فحسب بل إلى تشيؤ واستلاب كل كائن حي بما في ذلك النبات والحيوان.

وهكذا نجد نص «غبار الدولة» يشكل علاقة تناس مع «طاغوت الكلام» من حيث العالم

الشعري الذي يحاول أن يشكّله كل منهما.

٣ - قصائد أخرى:

هناك بعض القصائد التي تشكل عالمها الخاص بها دون أن ترتبط بغيرها من حيث الدلالة في تشكيل هذا العالم، وهذه القصائد هي: «تفصيلات لمشفى بعيد» و«طاولة» و«القصيدة» و«القصيدة ٢» و«اللاذقية ١» و«اللاذقية ٢» ثم القصيدة الأخيرة في المجموعة وتحمل عنوان «نافذة».

إن قصيدة «تفصيلات لمشفى بعيد» من القصائد التي تلفت الانتباه في هذه المجموعة، فهي بالإضافة إلى بنيتها الهندسية التي تكشف عن جهد عقلي واع وحس فني مصقول نجد فيها تضافر مجمل عناصر العمل الشعري في نسج محكم قوامه تتبع المنظورات المتعددة والمحتملة لنقطة مركزية واحدة هي «المشفى البعيد» وما يثيره هذا القتب على المستوى الدلالي من علاقات جدلية بين صور الموت والحياة، الداخل والخارج، الوهم والحقيقة. تلك الصور التي تشكل بتتابعها مناخا فانتازيا يبعث على السخرية المرة.

إن العناوين الفرعية تسهم في تكوين البنية الهندسية للقصيدة والمشفى المتخيل على حد سواء، فنراها تتوالى على الشكل التالي: الممر المؤدي إلى غرفة العمليات / غرفة العمليات / الغرفة الأخيرة إلى اليسار / الحديقة المواجهة للمبنى / المبنى.. المبنى أيضا.

وهكذا نجد التناغم أيضا بين العنوان العام «تفصيلات لمشفى بعيد» والعناوين الفرعية التي تتمحور حول التفاصيل الداخلية للمشفى وصولا إلى صورته البانورامية.

ويمكن أن نتلمس جدلية الموت والحياة من خلال عدة صور تثير مخيلة المتلقى وتجعله طرفا آخر في إعادة إنتاج النص لما تتمتع به من انفتاح على علاقات الغياب خارج النص ذاته، كما في قوله عن الممر المؤدي إلى غرفة العمليات: «كم مرّ الموتى عليه، وكم عادوا / وهم يقشرون الصباحات

الأخيرة» وفي قوله عن غرفة العمليات: «الترقب خلف الباب / الزقفة في الحلق / الدم / الدم / الدم. وعن الحديقة المواجهة للمبنى: «شاهدة على وقت يميل / ولكن ليس لها / إلا أن تطأطئ رأسها / وتؤلف العشب بصمت / للرجال المتدلين، كالدمامل / من الشرفات المريضة».

فالموتى مروا وعادوا فإذا هم أحياء بقدر ما هم موتى، والدم المتحرك في الشرايين يتوقف وعلامة توقفه السكون فوق الميم في كلمة الدم الأخيرة، والحديقة تؤلف العشب (الحياة) فيما الرجال يتدلون كالدمامل من الشرفات المريضة (الموت).

أما جدل الداخل والخارج فيتجلّى من خلال التفاصيل الصغيرة داخل المبنى (الممر وغرفة العمليات) وخارجه (المبنى والحديقة).

وتأتي في النهاية جدلية الوهم والحقيقة من خلال صور الموتى وهم يقشرون الصباحات أو وهم يقهقهون ويتبادلون النكات.

وإذا كان التناغم الحركي الداخلي هو سر الموسيقى في قصيدة النثر فإن هذا التناغم يعبر عن نفسه من خلال تناوب نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية كما هو ملاحظ في المقطع التالي من القصيدة: «المسجى على الطاولة السوداء / الأردنية الخضراء / الأضواء المطلقة على فوهة الجسد / اليود الجليل / الهسيس الجراح للمشارط / الدم / الدم / والفضاء الغائم».

فالتوازنات المرتكزة على مستوى الإحساس الصوتي والمعنى الدلالي والتوزيع الخطي والقائمة بين «السوداء والخضراء» و«الأضواء والفضاء» و«الدم والغائم» وما يرادف ذلك من تناوب حرف السين المهموسة في المسجى، والسوداء، والمسلطة والجسد والهسيس. كل ذلك يسهم في إثراء الإيقاع الذي يضيف على خطاب النص حيوية موسيقية تعوض عن نظام الوزن والقافية الرتيب. وهذا ما نلاحظه أيضا في المقطع التالي الذي يحمل عنوان: «الغرفة الأخيرة إلى اليسار: «تعرفها أمي / والمرضة القبيحة / والأمصال المعلقة في الوريد / النساء السقطن أخيرا / النساء النائمت على

جنوبهن/ من القروح. «حيث يتتالي حرف الميم بكثافة في: أمي، الممرضة، الأمصال، المعلقة. وحرف السين بين النساء، السقطن، وهنا يدخل الشاعر «أل الوصلية» على الفعل ويحذف الاسم الموصل كشكل من أشكال تطويع اللغة للسمع النادر وإحداث تجانس صوتي ودلالي بين الكلمتين.

بقي أن نتوقف عند قصيدة «نافذة» دون غيرها، لنقول إن هذه القصيدة التي يختتم بها الشاعر مجموعته جاءت لتؤكد أمرين: الأول هو الترتيب الواعي لقصائد المجموعة التي ابتدأت بـ «صورة شخصية» مثقلة بالاحباط واليأس، وانتهت بـ «نافذة» نافذة الأمل المفتوحة على المستقبل، والثاني أن للحياة وجهها الآخر الحميم والأليف الذي علينا أن نكتشفه ونعيشه «سنكتشف النوافذ.. لم نفتحه بعد».

٤ - كلمة أخيرة:

مع أننا نؤمن بأن القصيدة: «بنية كلية تنهدم على رأس من يريد تجزيئها» إلا أننا لابد أن نعترف بالصعوبات الكبيرة التي تواجه الدارس عندما يتصدى لمجموعة كاملة تضم سبعة وعشرين قصيدة، فهو في مثل هذه الحالة ليس بوسعه أن

يتوقف عند كل قصيدة على حدة، ولا بد له هنا من استخلاص السمات الفنية التي تنتظم من خلالها بعض القصائد بحسب المناخات التي تشكلها. وهذا ما يجعلنا نلجأ إلى التجزيء أحياناً في اختيار بعض الأمثلة التي توضح تلك السمات. وإذا كنا قد توقفنا عند كثير من العناصر المكونة للشعرية ضمن السياق العام للنص، فإننا لا نخفي بعض عناصر الضعف التي كانت تتبدى بين حين وآخر في الجملة الشعرية، كالإكثار من تقييد الموصوف بالصفة مما يحرمه من إمكانات انفتاح على مساحات الغياب، نحو «احتاج إلى بضع أوراق بيضاء/ وقلم جاف/ ومساء دافئ». والاعتماد في بناء القصيدة على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي مما يخفف من حدة التوتر فيها كما في قصيدة «اختيار» التي تبدأ بـ «بعد لحظة واحدة» ثم تستمر «بعد ساعة واحدة» «بعد سنة واحدة» «بعد قرن واحد». ثم استخدام الصورة أحياناً وفق المنطق الجمالي التقليدي الذي يعدها عنصر تزيين لا عنصر خلق وإبداع، كما في قوله «وأذكر عن ظهر قلب/ تفاصيلك الشهية كعنقود عنب».

وبعد، فإن «طاغوت الكلام» عمل شعري ينتمي إلى الجديد بحق، لكن هذا الجديد أصبحت له هو الآخر تقاليد الشعرية، هذه التقاليد التي قلما نجد الآن من يتجاوزها.

الهوامش:

- (١) فؤاد، محمد. طاغوت الكلام - ١٩٩٠. إصدار شخصي - دمشق.
- (٢) للتوسع انظر الشرع، د. علي - بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٨٧. ص ٩٧.
- (٣) للتوسع انظر خير بك، د. كمال - حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر - ط ٢ - دار الفكر - بيروت ١٩٨٦ - ص ١٥٠ - ١٦٣.
- (٤) للتوسع حسن، د. عبد الكريم - الموضوعية البنيوية - دراسة في شعر السياب - ط ١ - المؤسسة الجامعية للدراسات - بيروت ١٩٨٣ - ص ٢٢ - ٣٣.
- (٥) للتوسع حول مفهومي التشاكل والتباين انظر مفتاح، د. محمد - تحليل الخطاب الشعري - (استراتيجية التناص) ط ٢ - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب ١٩٨٦ - ص ٢٥.
- (٦) أبو ديب، د. كمال - في الشعرية - مؤسسة الأبحاث العربية - ط ١ بيروت ١٩٨٧ - ص ٢٧ - ٢٨ - ٤١.
- (٧) يحيى جابر - يوسف بزي - الناقد - العدد (٣٥) أيار ١٩٩١.

القرين

الإسم القديم للكويت (٢)

خالد سالم محمد

القرين في الخرائط الأجنبية

أول خريطة بريطانية يظهر فيها اسم القرين:

يعود تاريخ إحدى أقدم الخرائط البريطانية إلى عام ١٧٧٨م، وقد وضعها «جون رينيفروف» وهو على متن سفينة «ذي إيغل كابتن». وفي هذه الخريطة كانت الكويت لا تزال مذكورة بإسمها القديم القرين. كما أن خطوط العرض غير مشار إليها بدقة، وهي على كل حال تشير إلى بداية رسم خريطة الكويت من قبل البريطانيين. (١)

القرين في خرائط أجنبية أخرى

ظهر إسم القرين أول مرة في خريطة نشرها فإن كيلين عام ١٧٥٣ م وقد نشر هذه الخريطة «سلوت» في كتابة أصول الكويت. وأصل هذه الخريطة محفوظ في الأرشيف الوطني العام لهولندا. (٢)

ظهر إسم «القرين» على إنها المنطقة الوحيدة ضمن حدود منطقة الكويت، في خريطة آسيا، والتي رسمها «أروسمث» ونشرها «لونجمان»، وشركاه في لندن عام ١٨٢٩. (٣)

كما ظهر إسم «القرين» في خريطة رسمت عام ١٨٤٠، صدرت في لندن، وتبين الجزيرة العربية.

وظهرت الكويت باسم «القرين» وهي في موقع المدينة القديمة داخل السور، وفيها إشارة إلى ميناء «القرين» وهذه الخريطة من خرائط القرن التاسع عشر، التي تثبت الوجود الكويتي في خرائط العالم، وقد حددت منطقة الكويت تحديدا واضحا. (٤)

كما ظهر إسم «القرين» في نفس موقع مدينة الكويت - داخل السور - في خريطة فارس وأفغانستان، والخريطة من رسم «هول بري» ونشرها «بلاك» في أنبره بالمملكة المتحدة عام ١٨٥٦. (٥)

إختيار ميناء القرين لتصدير بضائع وكالة الهند الشرقية عام ١٧٧٧

كانت المنتجات القادمة من الهند تأتي إلى البصرة ومن ثم تصدر إلى أوروبا، ولكن بالنظر لعدم الاستقرار في العراق، واستيلاء الإيرانيين على البصرة، بدأت وكالة الهند الشرقية الإنجليزية تفتش عن ميناء آخر. ففي الحادي عشر من يونية عام ١٧٧٦، وجه القنصل البريطاني في حلب خطابا إلى المستر «لاتوش» في البصرة طلب منه إرساله إلى مجلس المديرين في لندن لاختيار ميناء «القرين» لتصدير بضائع الوكالة الإنجليزية.

نص الخطاب

بتاريخ ٢٤ يوليو عام ١٧٧٦ وجه المستر «لاتوش» خطابا إلى مجلس المديرين في لندن قال فيه: «إن القنصل في حلب في خطاب وجهه إلينا بتاريخ يونيه قد دون النقطة التالية: إن بضائع الهند وسورات لاتزال تلقى رواجاً في هذه المدينة. علمت أن السفينتين القادمتين من تلك الجهات قد وصلتتا إلى بوشهر، إذا كان بالإمكان بقاء «القرين» الكويت محايدة فإنه يمكن للقوافل أن تسافر إليها وأن تحمل البضائع منها إلى

May
Sulima

Basrah o Moha
Russorah

Hushah o
Mallah o

Roobian I.

Granc
Mithom
Grabe

Fabil
Shan

وحسب، ذلك أنه مادامت الحرب في البصرة وستطول فإنه لا بد للتجار من أن يهاجروا إلا إذا استطاعوا أن يجدوا مكانا قريبا منها يستطيعون أن يمارسوا نشاطهم فيه. يبدو أن «القرين» ذات موقع جيد يمكنها من أن تكون خلفا للزبير، غير أن هذا لن يأتي دون بقائها مستقلة، لأنها إذا ما وقعت في حوزة الفرس فإن التجار سوف يتعرضون للمخاطر لو أرادوا نقل البضائع منها.

ولذا فإن من مصلحة التجار الذين يعملون معكم أن تبقى «القرين» تحت سيطرة سلطان حكامها الحاليين آل صباح». (٦)

سفينة تابعة للوكالة تزور ميناء القرين

وعلى أثر هذه المراسلات قامت السفينة «ايجل» التابعة للشركة الانجليزية في عام ١٧٧٧، بزيارة «القرين» وقدمت تقريرا جاء فيه: «إن ميناء «القرين» الكويت صالح لرسو السفن وأن المدينة مسورة، وأنها تستطيع أن تستقبل القوافل المسافرة إلى بغداد وحلب، وأن تلك القوافل تتمتع فيها بنوع من الأمان وإن يد الفرس لم تصل إليها». (٧)

أحد مرافقي الوكالة الإنجليزية يدون ملاحظاته عن مدينة القرين عام ١٧٩٢

دون المستر - بريدجز - صاحب كتاب «الوهابيون»، والذي رافق أعضاء الوكالة البريطانية عند انتقالها إلى مدينة الكويت عام ١٧٩٢ م ملاحظاته عن سبب انتقال الوكالة، وعن مدينة الكويت والتي كانت تسمى في ذلك الوقت بإسم «القرين».

يقول: «بسبب من سوء تصرف الباشا نحو الوكالة الانجليزية في البصرة، تحولت تلك الوكالة في أوائل سنة ١٧٩٢ من البصرة إلى مدينة القرين، على أمل أن تكون النتائج التي تصيب ذلك البلد - البصرة - بسبب هذا الإجراء قادرة على أن تمكن الباشا من تسوية مقبولة لنزاع طال عليه المدى، نزاع قد تجاوز حده المعقول بسبب من مؤازرة اليهود من ناحية وبسبب من ضعف الثقة لدى الأتراك من ناحية

ملاحظاته عن مدينة القرين

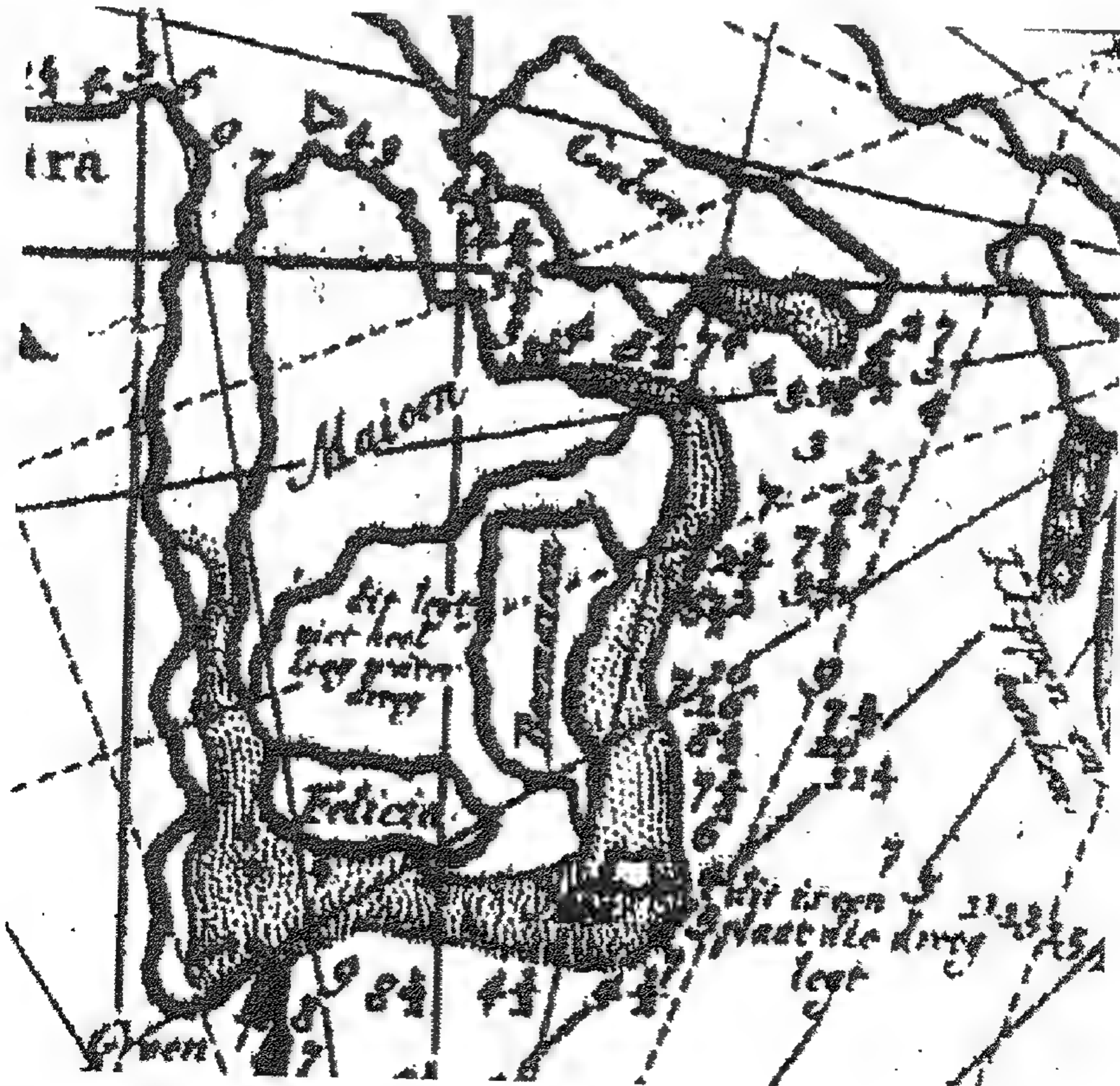
ويمضي - ديريدجز - قائلا: ورافقت أعضاء هذه الوكالة إذ كنت واحدا منهم إلى «القرين»، ويصف تعرض المدينة بين فترة وأخرى إلى هجمات الوهابيين، ويذكر أن ذلك كان يسبب لهم قسطا من الرعب اليومي، ولكنه

يضيف أن الخطر الذي تعرضنا له بأنفسنا كان صغيراً إذ كان بوسعنا أن نلجأ إلى البحر، وكانت سفننا التي نستطيع الأقالع عليها قريبة ميسرة.

وصفة لحر المدينة وندرة مياهها

ويكمل حديثه واصفاً حر المدينة بقوله: وكانت درجة الحرارة تتراوح بين ٩٨، ١١٠ فهرنهايت، ولكن كان من المزعج لنا بعد ليلة لم نذق فيها النوم من شدة الحرارة، أن تكون عرضة للطوز - العواصف الرملية - الذي أخذ يهب بصورة طبيعية حين بردت النسيمات قبيل الصباح والشمس لم تطلع بعد، وساعد على هبوبة ذلك الندى الخفيف الذي تكون ليلاً. وعن ندرة المياه قال: ولم يكن هذا أسوأ ما هناك فقد كان ما حصلنا عليه من ماء رديئاً في نوعه بالغ الرداءة إذ كان ملحاً عذباً مريراً في أن معاً، بل انه كان كثيراً ما كان قليلاً، وكان الحصول عليه محفوفاً بالخطر، إذ كان السقائون يرون أو يتوهمون فصيلة وهابية تتقدم من الآبار التي يستقون منها. وتبعد هذه الآبار عن - القرين - بحوالي ميل وفي ذلك الوقت لم تكن هناك بئر في داخل المدينة يمكن الحصول منها على ماء صالح للطبخ دون مشقة أو عناء.

ويضيف: وعندما كانت هذه المخاوف والمتاعب تحدث من حولنا كنا نسري عن أنفسنا بمشاهد ضاحكة كي تسعفنا على تحمل تلك الآلام.



وصفه لشيخ القرين (٨)

أما شيخ القرين فكان رجلاً مهيباً قوياً الشخصية يكن له أهل المدينة أبلغ مشاعر الإجلال، إذ كان لهم بمثابة أب لا حاكم. وكان الأتراك يحترمونه كما كان يوقره حتى العرب الخاضعون «السعود» على الجانب الغربي من الخليج.

وعن بيوت المدينة قال: إنها كانت مبنية من الطين وكثيراً ما كانت في فصل المطر تتلثم وتتساقط.

القوة التي رافقت الوكالة إلى الكويت

وتحدث - بريدجز - عن القوة التي رافقت الوكالة عند انتقالها قال. وكان قد رافق أعضاء الوكالة لدى انتقالهم إلى «القرين» ثلثة صغيرة من «السباهية» كان ضابطهم يدرّبهم أحياناً خارج أسوار المدينة، بالإضافة إلى وحدة صغيرة من طرادات الشركة. كما أن الطرود كانت دائماً تصلنا وأختامها سليمة لم تفض. (٩)

الهوامش

(١) نشأة وتطور الخرائط الكويتية د. منيرة عبدالقادر الجاسم ص ١٢٩.

(٢) الكويت في خرائط العالم. مؤسسة التقدم العلمي ص ٤٢

(٣) الكويت - قراءة في الخرائط التاريخية. أ.د. عبدالله يوسف الغنيم ص ٢٤.

(٤) نفس المصدر ص ٢٦

(٥) نفس المصدر ص ٢٨

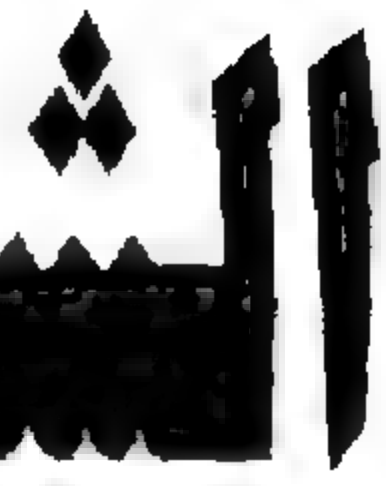
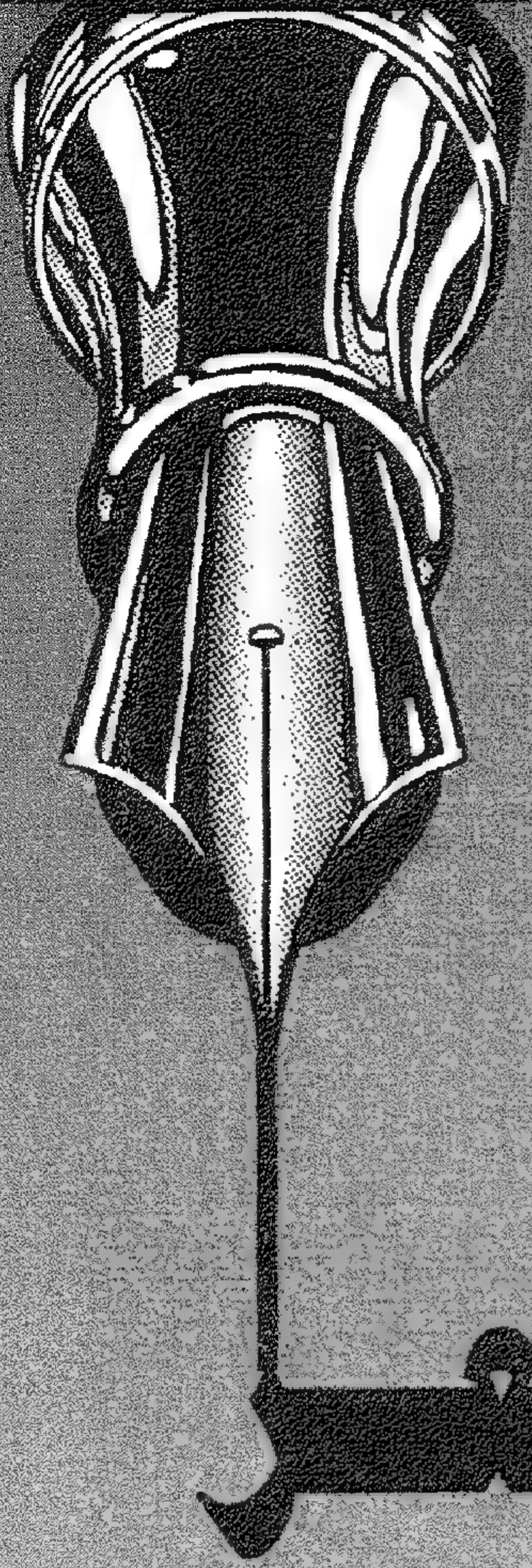
(٦) انظر الاقتصاد الكويتي القديم - عادل محمد عبدالغني ص ١٤٦ - ١٤٧

(٧) المصدر السابق ص ١٤٦

(٨) هو الشيخ عبدالله الأول بن صباح - الحاكم الثاني للكويت الذي تولى الحكم من عام ١١٩٠هـ - ١٧٧٦م حتى عام ١٢٢٩هـ - ١٨١٤م. والذي حدثت في عهده معركة الرقة.

(٩) انظر الكويت في دليل الخليج. لوريمر - الجزء الأول السفر التاريخي - ص ٣١ - ٣٢ - الهامش.

جمع المادة ونسقها وعلق عليها - خالد سعود الزيد.



- من الشعر البريطاني المعاصر
ترجمة: مصطفى غنيم
- من الشعر الفرنسي (جاك بريفير)
ترجمة: سهيل أبو فخر
- صوت للمساء
معشوق حمزة
- أسلم قلبي لآخر منفي
عصام ترشحاني
- رحلة شاعر
محمد عبد القادر الفقي

ترجمة
مصطفى غنيم

حسن الشعر البريطاني

- ١- الشعاعر: أندرو جريج (اسكتلندا)
● سكون
● في حقل إيطالي
● يقول النسيم
٢- الشعاعرة: إيفان بولاند (ايرلندا)
● نضج
● زركشة
● الرذاذ البشري
٣- الشعاعرة: جيليان كلارك (ويلز)
● الكروان
● ثمارة الخوخ

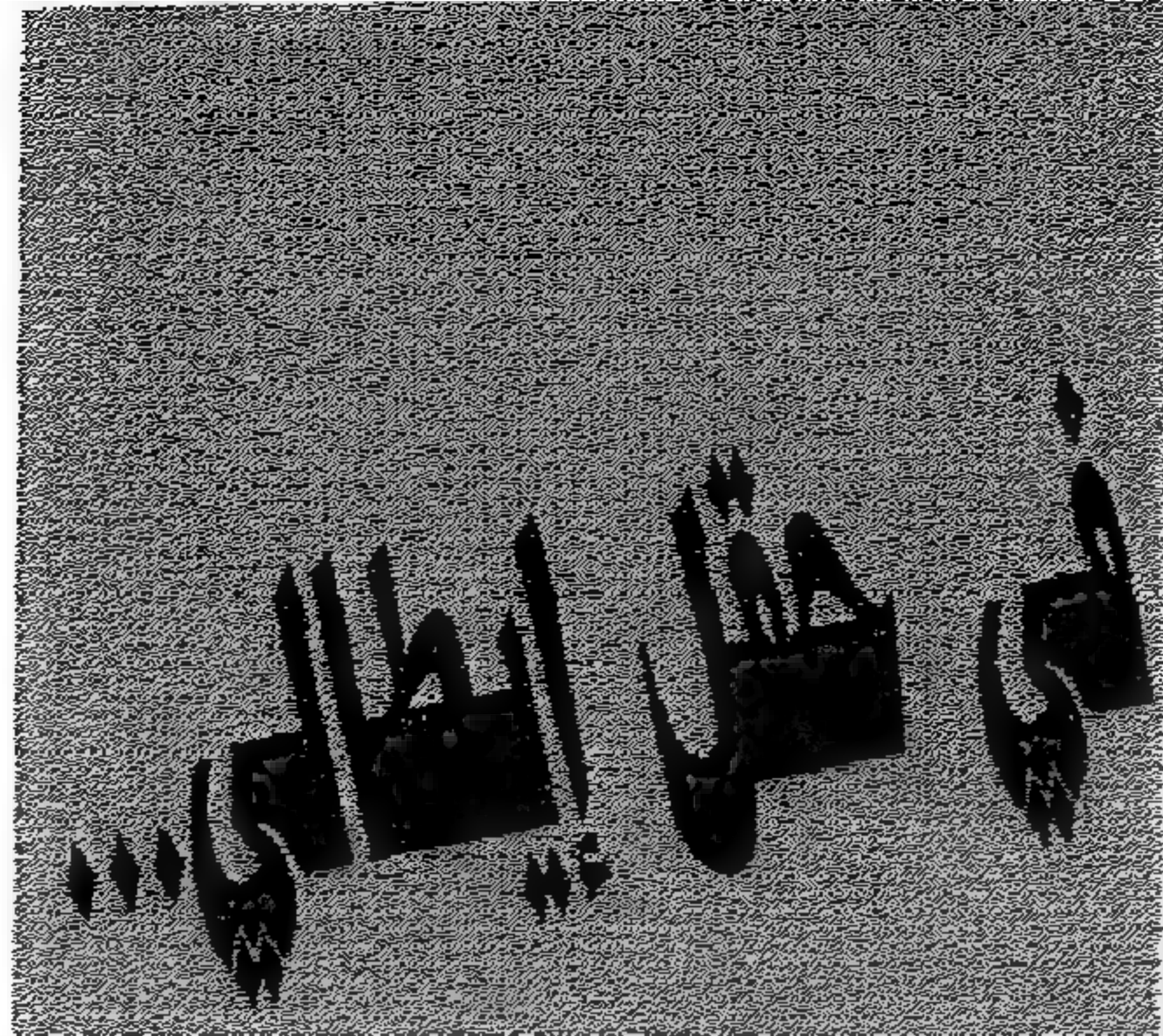


للشاعر: أندرو جريج (اسكتلندا)

هنا سكون.. ولا يزال هناك المزيد
بينما الضوء يخفت
تتحرك الأيدي ببطء ثم تستقر
يفكرون مليا أو يرتاحون
بينما الطيور
تصب أغانيها الأخيرة
من هوائيات التلفزيون
الآن.. أي شيء يحاول العثور عليك سيجدك
إبريق الشاي.. الراديو
النجوم المبكرة تتألف وتبدأ في البريق
أين أنت.. والضوء أخذ في الخفوت
تسحبين رداء الليل الأحمر
وأنت مصغية إلى الراديو
وأنت في مكان ما
تفعلين شيئا ما.. أراه مبهما.
الفضل لتلك الظلمة
أحببتك ذات مرة
والآن صرت مضجرة

○ أندرو جريج: شاعر اسكتلندي معاصر ولد عام ١٩٥١م، ونشر عدة مجموعات شعرية منها «رجال على الجليد» ١٩٧٧ و«الطرق الناجية» ١٩٨٢ و«شعلة في قلبك» ١٩٨٦ ثم «نظام اليوم» ١٩٩٠.
○ القصائد من ديوانه الأخير

وأنا لأزال أحب
إنساناً احتمله
هذا هو غسق الحب
الطيور فارغة
وتلك أحزان صغيرة
كثقوب صغيرة
اللحظات المحتملة..
النجوم الجميلة الحزينة
تنتثر الآن فوق النعمة الأخيرة
لأغنية الختام
هنا يأتي.. الرحيل العصي
والهوائيات لاتزال تهتز



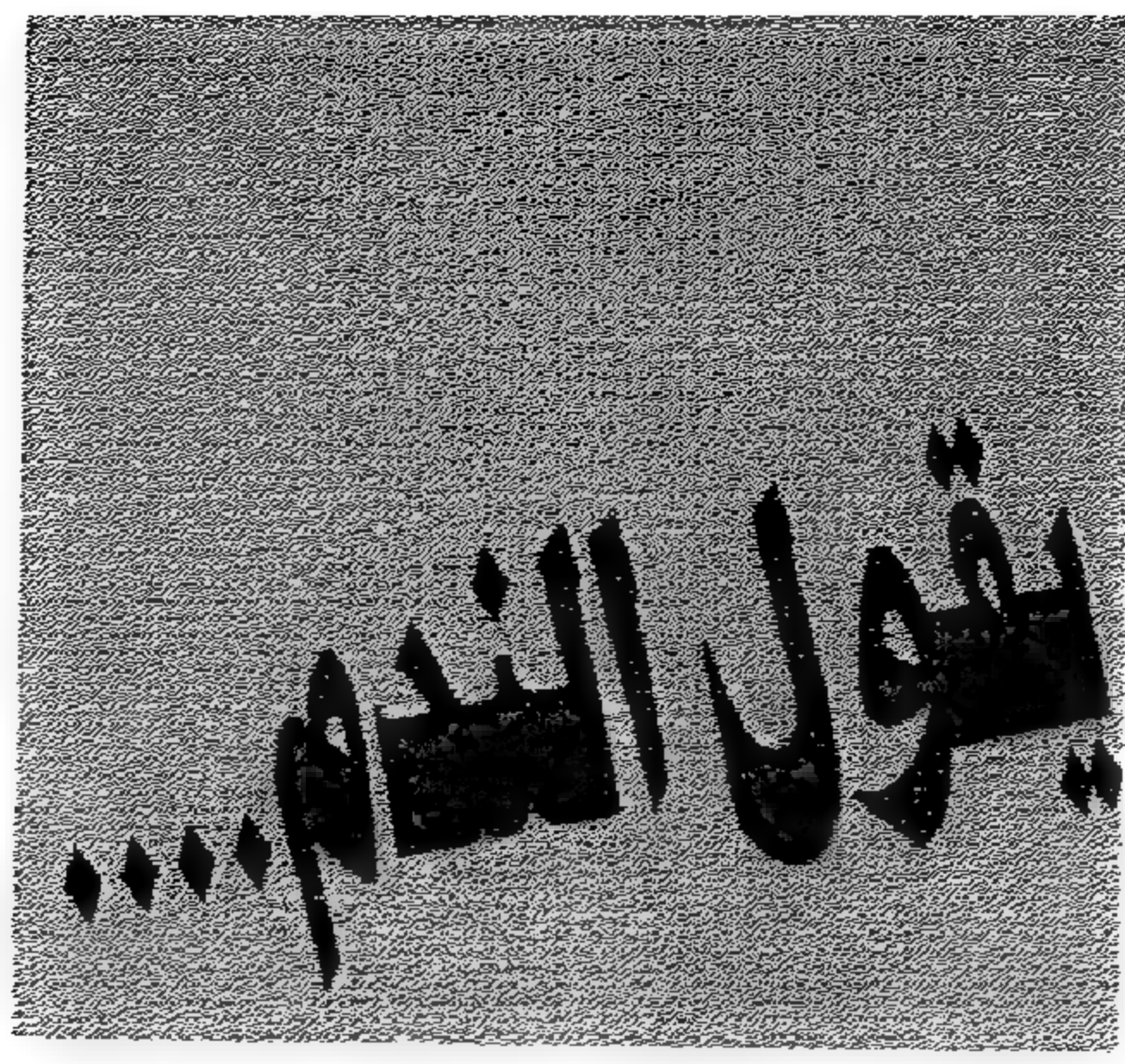
في العالم المتألق... يعمل الفلاحون
برؤوس وظهور محنية
يجرّون بتواضع مشطهم الأسود
في حقل القمح.

لن يغتنوا أبدا
ولن يعيشوا في منازل جاهزة
ستبقى حياتهم مبهمة كلهجتهم
غامضة مثل شعر امرأة.
ينحنون مثل مناجلهم ويرقصون
وتغني واحدة منهم
والأخرى تمسح حاجبها

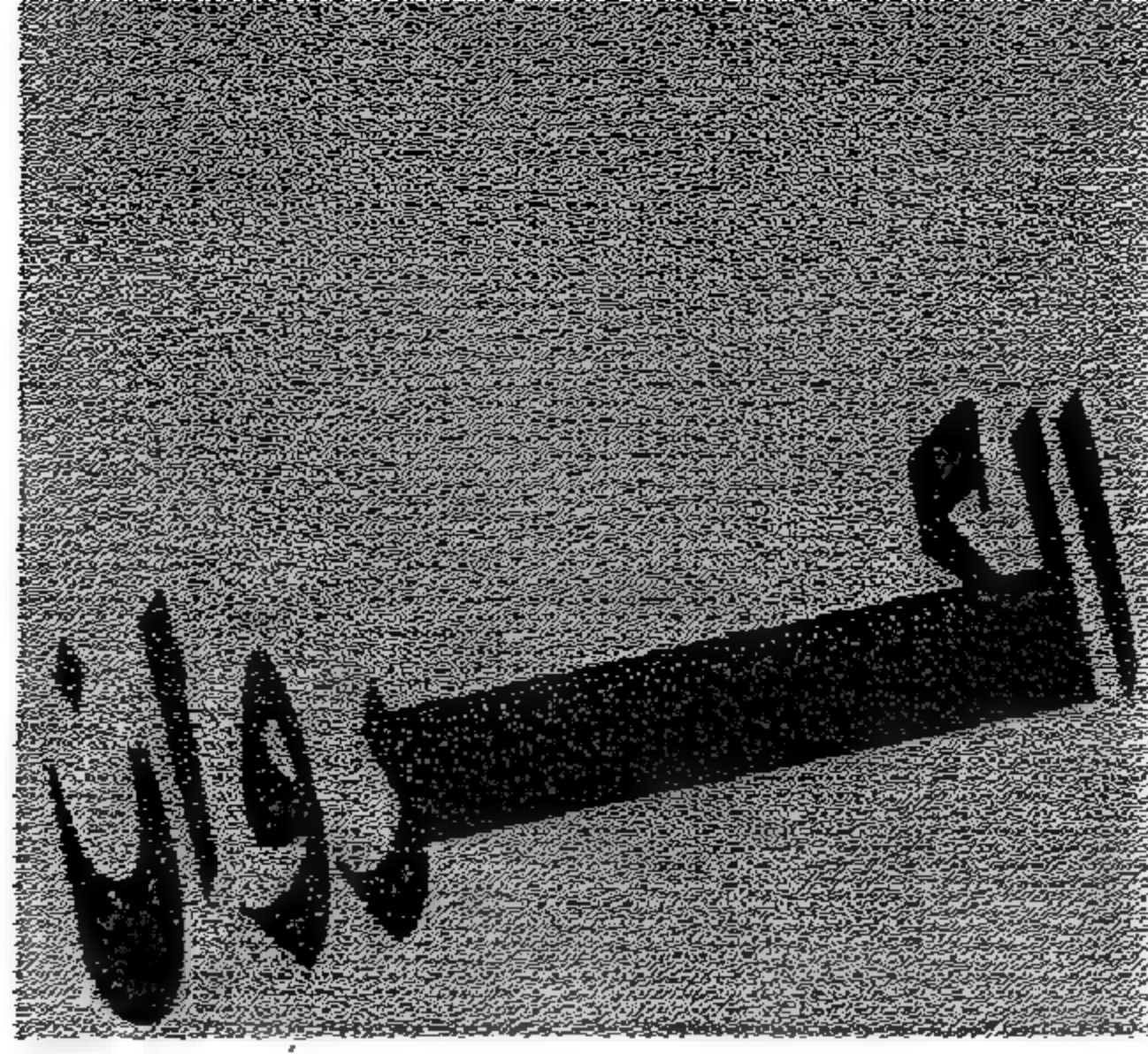
وفي نهاية كل صف
يمررون الإبريق بينهم
في الظهيرة... يمضغون الخبز ويبصقون
ثم يجلسون لمدة ساعة
تحت أشجار الحور

وفي صمت ينهضون ثانية
لا عجب أن نشعر بالوهن
ونحن نعود إلى كتبنا

الصفحات تعشى البصر... والحروف تهتز
أمام ناظرينا.
لسنا بؤرة يتركز عليها الضوء المبهر بالخارج
حيث يتألق منجل في حافة الحقل
لا يتغير شكله كلما أثمرت
السيقان العظيمة



ليس هذا حباً
لكن بسرور
أراك تدركين كيف أبدو على ما يرام
لا أرتدي السواد
والرؤية الواضحة تظهر عمرنا
الخطوط المنحنية حول الفم مثل الأقواس
كما لو كنا نبتسم من غير هزل
(وكما لو كانت هناك رغبة
لأن نقول نكتة صغيرة
من حين لآخر).
لسنا واقعين في الحب
لسنا غارقين في الأحلام الفقيرة
لذا.. فقد تلقى بأذرعنا المنهكة
بغير ارتباك
بالقدر والمشاعر
أنا رابط الجأش
لأننا نستسلم
العيون مفتوحة تماماً
كما لو كانت مغلقة



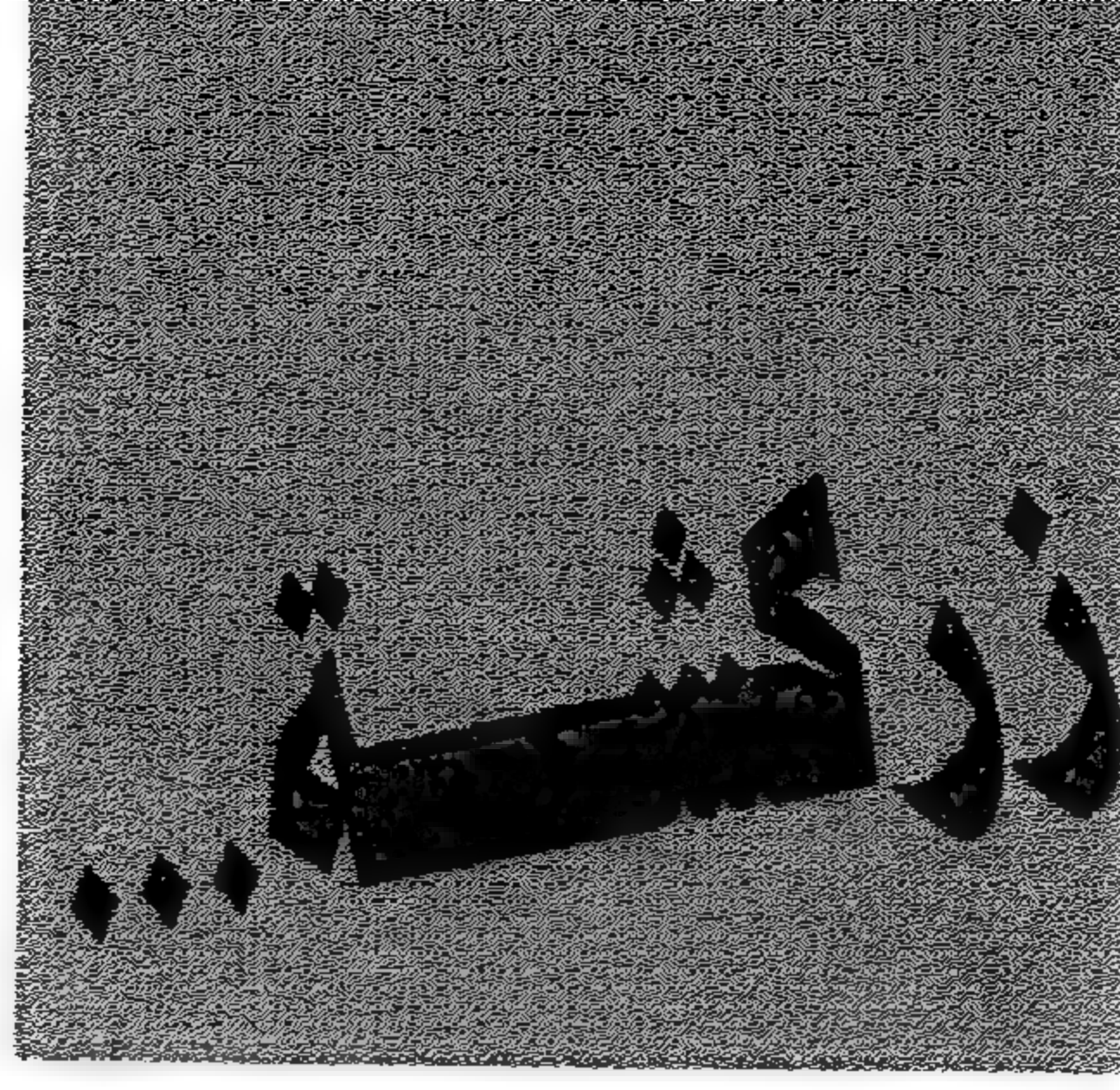
(من وحي لوحة
رينوار «طفولة»)

للشاعرة: إيفان بولاند (إيرلندا)

رأساهما بالقبعتين تنحنيان وتأتلقان
وفوق خصريهما مدُّ مرتفع من شعر
زوج من أمل
تلك هي الغنيمة
والامتلاء بالحلم
فتاتان ممتلئتان
يزرقُ قماش اللوحة
ويفيض بمنظر الفضاء غير المتوافق
السرعة الهزيلة للقلم تلتقط الأحلام
تلونها بدماء الأنوثة
إنهما تواجهان المستقبل
آه.. لو كانتا تعلمان
وهناك على البعد بالقبعتين
المستديرتين كجبهة طفل
والأفق غامض ولا نهائي بالأمل
والماضي وكل ما تتطلعان إليه
ذكريات..

○ إيفان بولاند.. شاعرة إيرلندية معاصرة، ولدت في دبلن سنة ١٩٤٤، درست في لندن ونيويورك تعمل محاضرة وكاتبة مقالات، نشرت عدة دواوين منها «حصان الحرب» ١٩٧٥ م.

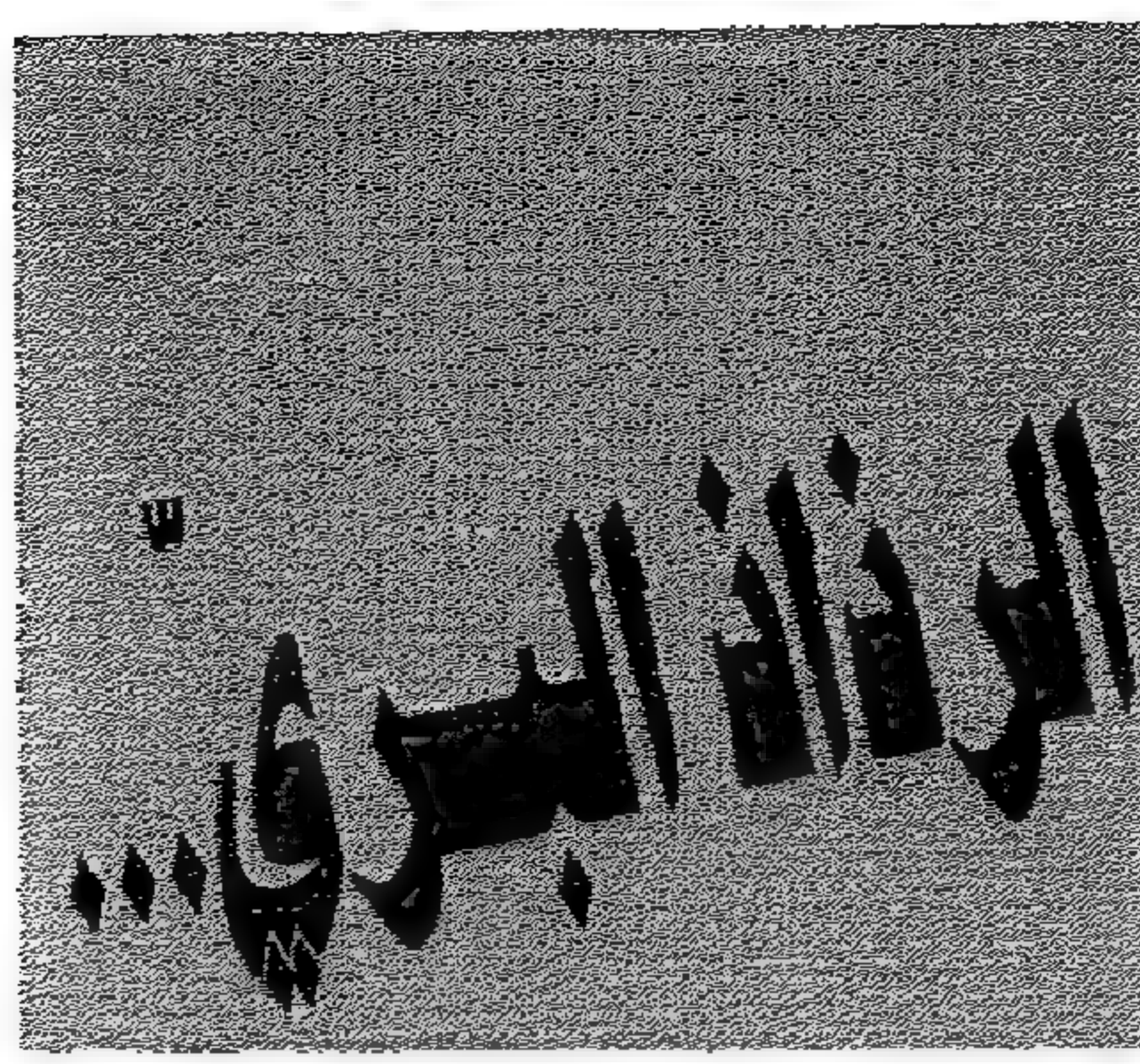
○ القصائد من ديوان.. الرحلة» وقصائد أخرى» ١٩٨٧ م.



إيفان بولاند

تنحني فوق الكراسي المفتوحة
يخفت الضوء
فيجعل الأشجار تظهر بوضوح
وحجرتي في مؤخرة المنزل
يسودها الظلام.
في الغسق
لأزال أبحث عنها:
اللغة المزركشة.
النقش المزخرف
على معصم فارس
في قصر جميل
أنظر.. مجرد النظر
للطريقة التي يفرد بها
العبارات القافيه
البلاغة البلورية
للوردات الحريرية الموشاة
والأزهار
قطيع متشرد من التوكيد
لإبعاد الفكرة
أو تشكيل اليد

التي يقبلها
والتي تبقى - لكل هذا -
الشيء الذي ينحني عليه شخص ما
في الغسق
بينما الضوء يخبو



ظهيرة يوم صيفي.. أتت إليّ
هدية من الزهور طويلة السيقان
في غلاف مؤقت من ورق الصحف
الذي يذوب بسهولة في البالوعة

وضعتها في إبريق من حجر الحديد
قرب النافذة

وبعد أعوام عرفت أسماء هذه الزهور
ولم تكن سوى الأشكال التي صنعتها

الوردة الحقيقية قرب الوردة الجبلية
السرخس بزر كشة الموسلين
إكليل الجبل.. شيء ما عنه

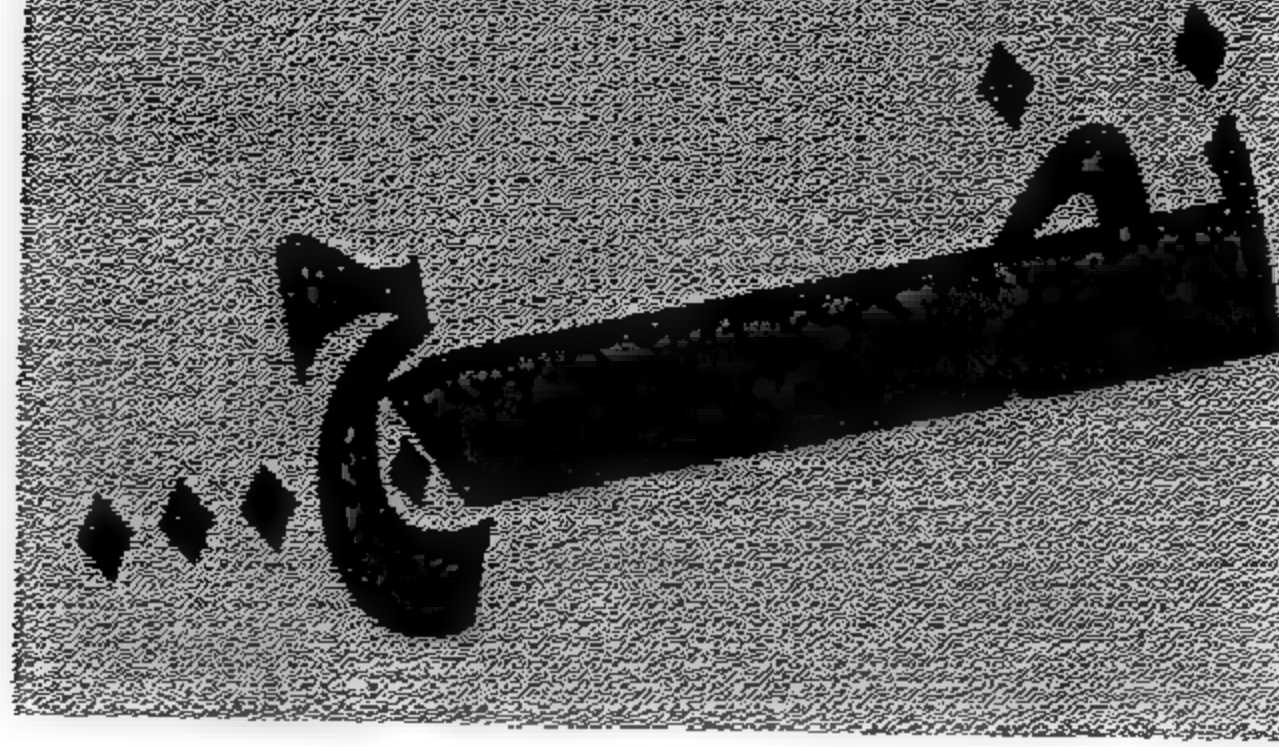
كان حبيسا ثم تحرر في الأيام التالية
أيها كان الوحشي.. أيام الصيف الأخيرة
قوام اللبن لغيمة الحرارة

ذباب يملأ الفضاء الخالي من الزهور
بين السياج وقشعريرة الليالي
بسرعة تجاه النجوم.. يهبط الصباح متأخرا
وعلى المنضدة المنخفضة.. الرزاذ البري
يبقى أياما.. إغراء حلوا

والتخمين العشوائي يصبح تحديدا
تذكرت فيه طريقة بعينها
تزيح الإصفرار... ورشاقة الألوان
في الإبريق.. تعبر عن جمال فائق
للأسطح البيضاء.

الطريقة التي تذكرت بها متى كنا هنا
أول مرة
ولم يكن ثمة ستائر
الأنوار على الجبل ذلك الشتاء
كانت حادة
والوعود البعيدة
مثل الزعفران بين تساقط ثلج الظلام.

وقفنا معا في نافذة علوية
سعيدين بأنماط المصادفة
نشاهد مصابيح الشارع تمطر
كوكبا من الدموع قرب الأشجار
ذات البياض المبهر.

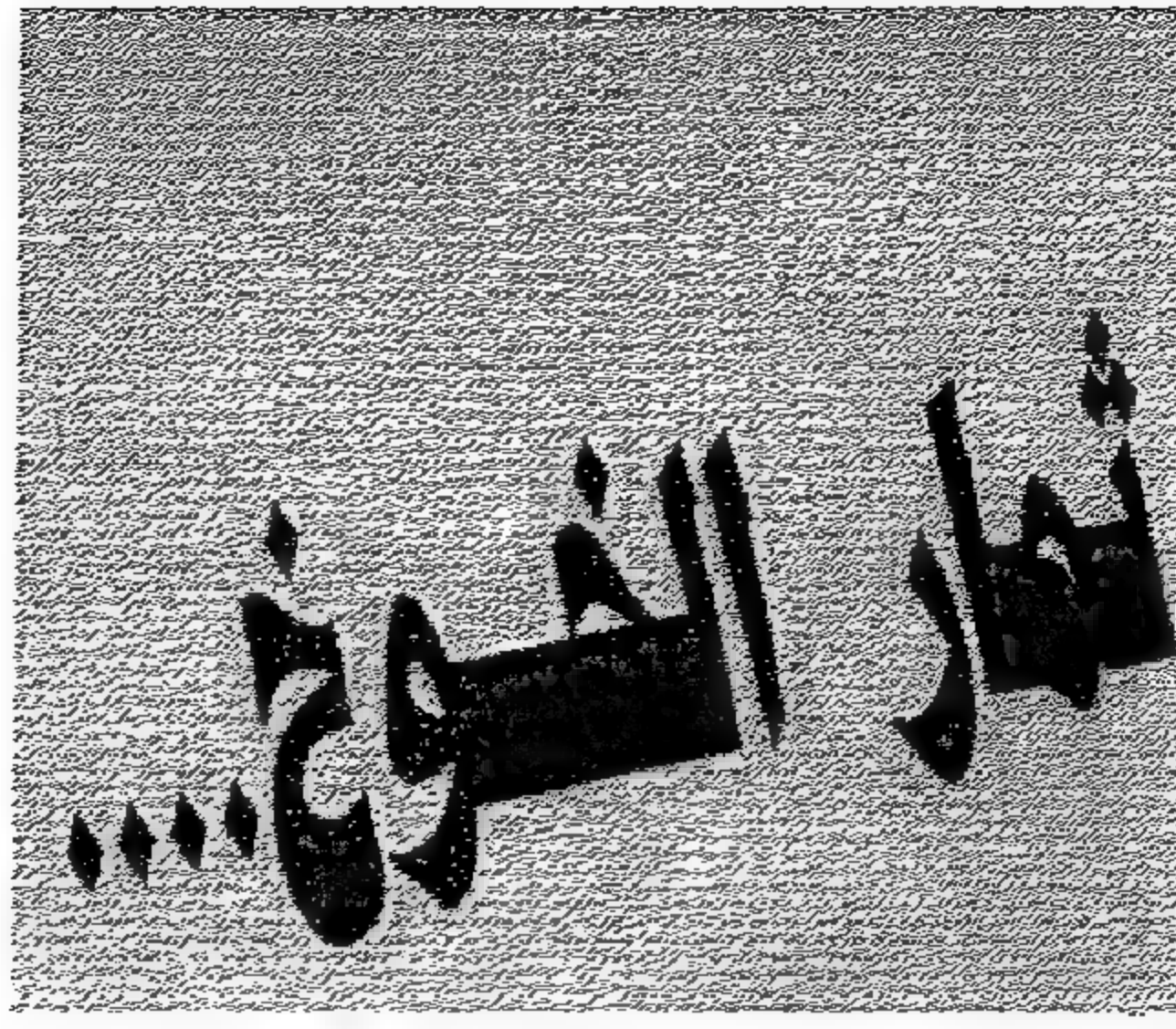


للشاعرة: جيليان كلارك (ويلز)

تغمس منقارها في حافة البحر
منقارها اختصار لعالم
أصغر من ذلك الجزء النائي
من محيط البحر
منحنى يكفي لحساب دائرة الحقل
وصدرها على البيض في العشب البارد
طوال اليوم
بينما كنت أقطع النباتات الشائكة
في حقلي
كانت تقطع نصيبها من السماء
تتدفق أغنيتها
طويلة.. كمر مستو من قمها الوحشي.
نظفت النصل بأوراق صحيفة
الغسق يشوبه الضباب
دائرة داخل دائرة حتى لا يبقى شيء
لكن البيض يخفق في الظلام تحت ضلوعها
وبكل مئا... يضيق المكان المأهول
بحرارة العش.. ودورة الدم الصغيرة.

○ جيليان كلارك: شاعرة معاصرة من ويلز أصدرت عدة
مجموعات شعرية منها «المزولة» ١٩٧٨م، و«رسائل من بلد
بعيد» ١٩٨٢م.

○ القصائد من مجموعتها «قصائد مختارة» ١٩٨٥م



وحيثما يحين قطافها تتساقط
بلا رياح، وبلا أمطار
وتنزل خلال حرير الأشجار
في تخمر بطيء.

يومياً.. تدفئها الشمس المنخفضة
في حب متأخر أحلى من أيام الصيف
في أسرّتنا ليلاً.. نسمع دقات القلب
لسقوط الثمار.

اليرقات الكتومة تزحف راجعة
للعسل المتفجر، نجدها صباحاً
فم على فم.. لا تنفصل.

فردنا الأغصان المرقعة
من أجل صيد نظيف.. فامتلات السلال
لم نشهد حصادا كهذا.
ولم نشهد مقراً يتلأل للصيادين كهذا.
العصافير ثملت من العصير
الذي يغزر في الليل
عندما تنصب العناكب خيامها
فوق العشب الندي.

هذا الصباح تنفتح الشمس الحمراء
مثل الورد
وعلى حائطنا الأبيض ينطبع ظل السرخس
كعظام السمك.

الشحارير المبكرة تطير
تشعر بالذنب من غنيمة الفجر
من الفاكهة المتساقطة
وكذلك نحن... بإفطارنا على الحلوى.

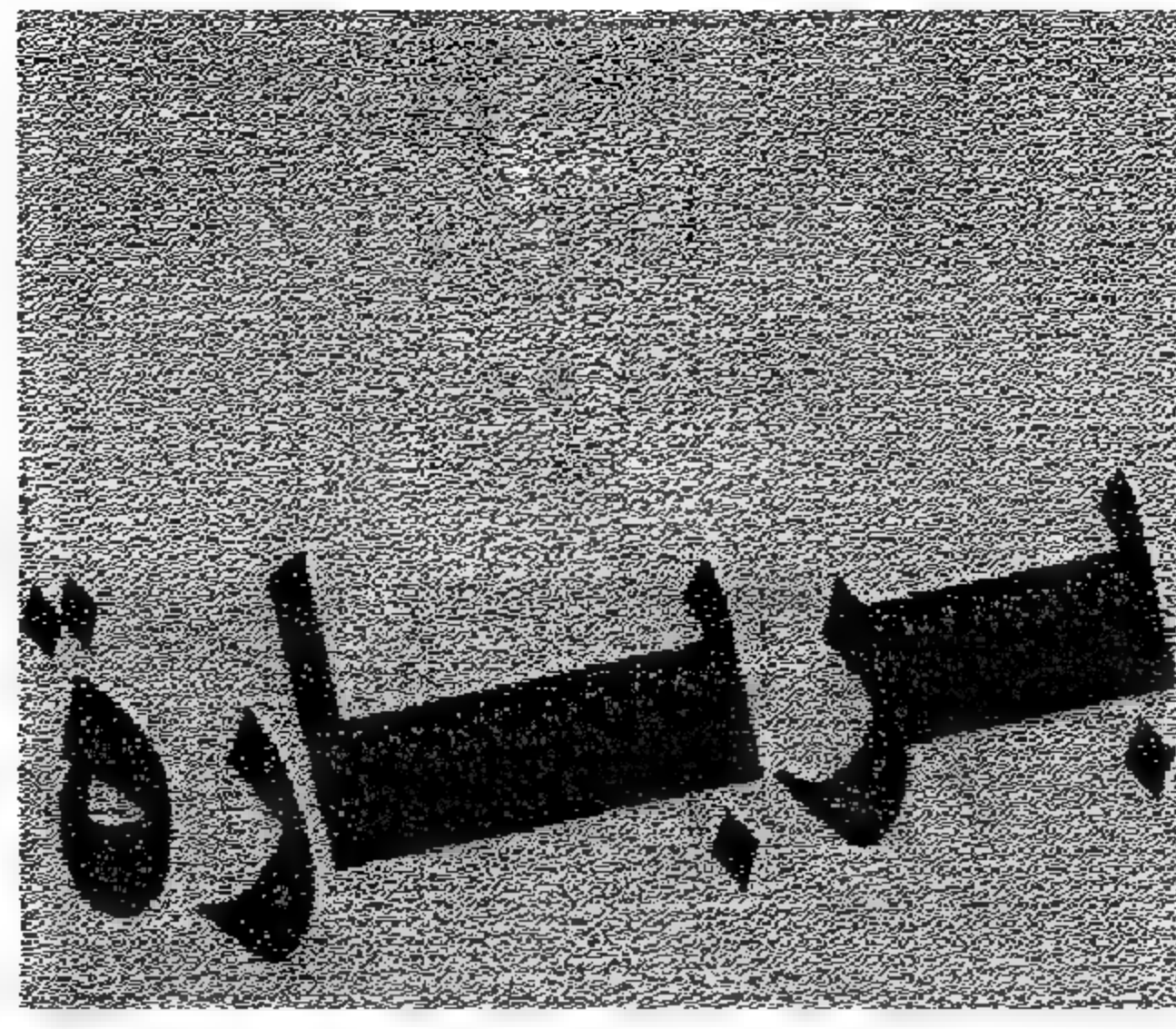
وسريعاً.. أشجار الخوخ ستصبح عظماً
وستغدو رقيقة مع شكليات الصقيع
وزواياها السوداء.. ستمزق الجليد.

ترجمة
سهيل حمد أبو فخر

من الشعر الفرنسي

جاك بريفير

جاك بريفير (١٩٠٠ - ١٩٧٧) شاعر طبق الدرس السريالي التدميري عبر تفكيك اللغة، فنسف بذلك طابع الخطاب البرجوازي المتكلف. كان أميناً للتقاليد الفوضوية التي سادت في بداية هذا القرن، وتفوح فوضويته بثورة عاطفية عارمة أضفت مسحة من الرقة والحنان على شعره وهو شاعر من الطراز الأول من الناحية الجماهيرية لأنه معاد لكافة أنواع الظلم الاجتماعي، فقد كتب شعره في تمجيد الحرية والعدالة والسعادة.



جاك بريفير

تذكري يا بربارة

كانت تمطر بلا انقطاع على بريست في ذلك اليوم

و كنت تمشين باسمه

متفتحة ساحرة منسابة

تحت المطر

تذكري يا بربارة

كانت تمطر بلا انقطاع على بريست

وصادفتك في شارع سيام

كنت تبتسمين

وأنا كنت أبتسم أيضا

تذكري يا بربارة

يا من لم أكن أعرفك

يا من لم تكن تعرفني

تذكري

تذكري ذلك اليوم أيضا

لا تنسي

رجلاً كان يلوذ بسقيفة

هتف باسمك

بربارة

فركضت نحوه تحت المطر

منسابة ساحرة متفتحة

وارتميت بين ذراعيه

تذكرني ذلك يا بربارة
لا تغضبي مني إذا ناديتك بدون كلفة
كذا أنادي كل من أحبهم
ولو لم أرهم سوى مرة واحدة
كذا أنادي جميع العشاقين
ولو كنتُ لأعرفهم
تذكرني يا بربارة
لا تنسي
هذا المطر السعيد
على وجهك السعيد
على هذه المدينة السعيدة
هذا المطر الساقط على البحر
على ترسانة الأسلحة
على قارب ويسان
أواه يا بربارة
آية مهزلة هي الحرب
فكيف أصبحت الآن
تحت هذا المطر الحديدي
الناري الفولاذي الدموي
وذاك الذي كان يضمك بين ذراعيه
بكل الحب
هل مات أم غاب أم لم يزل حياً
أواه يا بربارة
هي ذي تمطر بلا انقطاع على بريست
كما كانت تمطر سابقاً
ولكن المشهد مختلف فكل شيء خراب
هذا مطر حزين مرعب موحش
حتى هذه لم تعد العاصفة
الحديدية الفولاذية الدموية

إنها بكلّ بساطة غيومٌ تنبقر ككلاب
ككلابٍ تختفي
مع تيار الماء في بريست
وتذهب لتتعثن في البعيد
البعيد البعيد جداً عن بريست
التي لم يبقَ شيءٌ منها.

معشوق حمزة



كيفَ لي
أنْ أمدَّ اشتياقي،
رسولاً إليك،
لتعترفني
أنْ ورَدَ الحروف،
سيزهرُ في شفتيك،
وأنَّ الجبال،
سترفعُ أعناقها،
وتجدلُ حولَ جبينك
أشجارها الساجية.
كيفَ لي
أنْ أسافرَ بالورد،
يا شتلة الورد،
عامان من سفر،
وحنين إلى الأغنيات،
يعرّشُ في رئة الروح،
في كلِّ زاوية منك،
أسألُ عن موعد،
أغفلته الموانئ،
كيف استطابت زواياك،
صمت الجفاف،
وأواجهُ العاتية

كيف رقت على شاطئك،
وألقت بقامتها
جائئة؟!..

كيف لي..
وأنا، كلما قلت أینعت،
خان الربيع،
وأخلف ذاك الشتاء!
كيف لي،

أن أصالح هذا الهواء؟!
أي معزوفة ستعز على البال؟
أي سماء سترفع عن كتفها العباءة،
تختال بالياسمين،
وشمس الندى،
خلف سور السراب،
تجوب الأساطير حافية،
نائية؟.

كيف لي
أن أجدد ما قد تبقي،
ولم يحترق بعد،
من نفس العمر
في مهمة الشوق والانطفاء.
جدولان من العمر،
عشش بينهما المد والجزر،
يحترقان،
ساحفر في قلب معزوفتي،
جدولا ثالثاً..
يتسرّب منه النداء.
عل غافية البال
تسمع صوت المساء.

عصام ترشحاتي

السلام قلبي... الانتحاري

لعاهلة..
فِي خَفَايَا الْجَنُونِ سَأُصْغِي
طَبَاقًا...
إِلَى سَابِعِ الْمَوْتِ.. أَصْغِي
وَقَابِ انْتِحَارَيْنِ فِيهَا
وَأَعْلَى..
أُضِيءُ انْتِحَارِي...
رَسِيْسًا.. قُبَيْلَ التَّهْجِدِ
يَجْتَاحُنِي مَا تَصُورُ مِنْهَا
هِيَ الْآنَ مَا بَيْنِي تَتَجَاوَمُ..
يَا نَارَ كَوْنِي اخْتَصَابًا.. وَكَوْنِي..
لَهَا.. زَقَّتِي
حِينَ بَرَقِي يَرَى
وَلَهَا..
قَبْلَ أَنْ يَخْتَفِيَ
فِي الْحُلُولِ،
نَثَارِي
بِأَحْفَادِهِ..
كَمْ أَتَى الْحَلَمُ،
وَاشْتَقَّنِي مِنْ فُضَاءِ الْقَصِيدَةِ
كَمْ هَزَّنِي
فَتَهَاظِلَ مِنْهُ نَبِيذُ الْبِنْفَسِجِ
كَمْ لَذَّتُهُ..

فارتدى الأرجوان انفجاري..
أنا.. ما ابتلوت من الشعراء سواها
فأسدلت رؤيا السماء عليها
وأنفقت في التيه
ماء انتظاري
لمن ليلتني..
وكنت أدون موتي
نصاً.. لها
في الأعالي
أسلم قلبي
لآخر منفي
أرقصُ عدوى يديها
وما ضاع مني
وراء الأغاني
لمن ليلتني.. بمسك الخلايا
وما دارت الأرض إلا احتساباً
لمس دميها..
صغيراً سأكبي
كبيراً.. على ركبتيها..
أصلصل ما قد تسجى
من النور،
ثم أجادل ما يتجلى إليها
لمن ليلتني..
وباتت بأغساقها
في عظامي
براقاً... براقاً
سأبرز خلف نفي البياض
ألون طاغوتها بالرحيل
وأفرغ بعد القيامة
في الصلوات عليها..

محمد عبد القادر الفقي

دخلة

محملاً لآلىء الخيال
معانقاً رؤى المحال
أسير مثل النهر
أغسل الصخور والرمال
وأصطفى من الزهور وردة رقيقة
أبت عطرها الذكي في الحروف والصحارى والمساء
وأطلق الطيور في سحابة القريض
وأنحت الصخور من كآبة الجبال

أغوص في المعاني
منقباً عن برعمٍ وليد
وقارب ينقلني إلى المدى البعيد
إلى عجائب الزمان
وحين يهتف المنادي بالرحيل..
لا أؤثر القفول

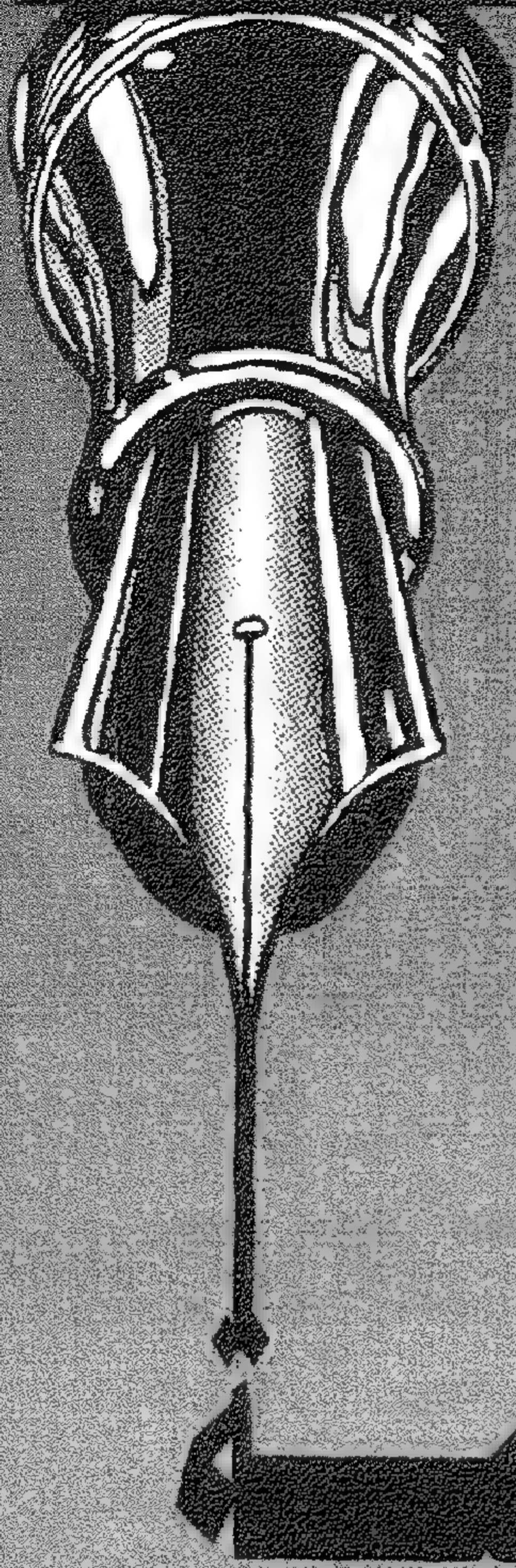
أصوغ من نجائب الحروف
قلائداً
وأنقش الإطار كالسوار
أبت فيه من دمي حرارةً
وبهجةً
ولوعةً
وحين يعصف الألم
لا يسقط القلم

طرائد الخيال تقتفي مسالكي
وجنة البديع، واللظى، ممالكي
ومن حشاشة الفؤاد
وصرخة الغزال في الطراد
وأنة الصغير في المهاد
أشكل القصيد
وبين أضلعي أخبيء المزيد
للحظة زمانها شروء
وموقف أراه لا يجيء

لصوتي المجاهر المنير قوة الدموع
إذا نطقت بالذي يثور في الضلوع
وإن حبست بعضه
تساقطت جلامد الأسى
تنازع الفؤاد مقلب الهموم
وأظفر السباع
وربما
تحركت جموع
وربما
تحطمت قلاع

رنين أصدائي يشق دربه إلى السماء
يفتح المحار في البحار
يعلم الطيور ما تحب من غناء

محملاً لآلىء الخيال
أسير في الظلام أوقف الضياء
وأحصد العذاب والرياح
وحين أستريح لا أرى
سوى اللصوص في الطريق
تقول: قف
هنا نهاية الرجال
هنا ترى
ما لم تصادف في الخيال!



القصة

■ حكايات رجل المسرح

وليد معماري

■ الرأس والوسادة

د. مبارك ربيع

■ الجدة

محمد أبو خضور

■ النهر الدافئ

بورسكن كالدول

ترجمة د. ناول عبد الهادي

الحكاية الأولى

تحولت حركة المفتاح، بعد سنوات طويلة إلى رموز واضحة.. إلى لغة أخرى.. ذرات الحديد والصدأ صارت حروفا ومقاطع ونقاطا.. وحالما تلتقط الأذان المسترخية على جوانب الرؤوس المستنفرة على مدى الوقت، اصطدام المعدن بالمعدن، وانفتالات المتحرك في الثابت، تترجمه إلى جمل مدرجة..

كنت ما أزال مستيقظا، أحفظ مستذكرا دوري في المسرحية، حين أدير المفتاح في القفل.. التفت إلى «أبو صفاء» لكي أوقظه، وأقول له الجملة التي التقطتها أذني... معلومكم، إن لي أذنا واحدة أسمع بها.. والأذن الثانية عطلتها ضربة على الصدغ.. فوجدته مستيقظا.. وكدت أقول له: جاؤوا ليأخذوك.. لكنه كان قد سبقني في ترجمة الجملة المعدنية، وبدأ يلّم حوائجه على عجل.. طوى البطانية التي كانت تحته، والأثنتين اللتين كانتا فوقه، ثم لفهما حول المخدة... وحين التقت أعيننا، عاد ففرد بطاطينه، وألقى بمخدته إلي.. كنت أمازحه دائما:

«أبو صفاء». إذا أخذوك.. أو تركوك، بعد عمر طويل، فأورثني مخدتك..

ها هو يفطن إلى مزاحي الآن، ويرمي لي وهو يبتسم مخدته المحشوة بالنخالة بديلا عن مخدتي المحشوة بالتبن.. ويعيد طي بطاطينه.. كأنما ليقول: إن رأسي لم يعد بحاجة إلى مخدة..

بعد الجملة التي قالها المفتاح في القفل لم يعد ثمة ما يقوله الرجلان، فقد وجداه مستعدا، حاملا بطاطينه تحت إبطه.. ولم يقل لي وداعا.. ربما كي لا أنفجر في البكاء.. أو

قصة قصيرة

■ وليد معماري

حكايات رجل المسرح

التفاصيل الوصفية المتعبة، اضطررت إلى حذفها حرصاً على الوقت..

الحكاية الثانية

ذات يوم سألتني خالتي قدريّة عن ابنها منصور، إن كنت أعرف أين هو.. وحين أجبتها بـ «لا» صادقة، قالت إنها تعرف.. فأبناها منصور، حسب زعمها أخذته سوسة المرسح، ولذا يمكن أن أجده، حسب تكليفها في مرسح فريال..

— الله يرضى عليك.. اذهب وقل له: أبوك ينازع... ويود رؤيتك قبل أن يموت.. وأخرجت نصف ليرة فضية من صدرها، وناولتني إياها..

أما أنا فقد وقفت أمام خالتي مذهولاً... فزوجها، أي أبو منصور مات من سنتين، وحضرت دفنه في مقبرة الباب الصغير.. ولم يبق من تفسير أمامي، خاصة إن جار خالتي إبراهيم التفال كان ينازع، إلا أن منصور ليس ابن زوج خالتي «أبو منصور»!..

ومع ذلك كان علي أن أذهب، فقد أعطتني خالتي نصف ليرة.. بما يعني أنني إذا ركبت التراموي من العمارة إلى المرجة، وعدت بمنصور، أو من دونه، أكون قد كسبت أربعين قرشاً.. نزلت عندما توقف التراموي في آخر الخط، تحت ساعة المرجة.. الساعة التي ظلت معطلة سنتين قبل أن يسرقها أحدهم في عز النهار، وتحت سمع وبصر الشرطي الذي كان يقف تحتها.. ولا بأس أن أروي لكم حكاية الساعة.. لا لأنها طريفة حقاً، بل لأن اختفاءها العجائبي حدث يوم دخلت سوسة

لعله قال ولم أسمع، لأنني كنت أدفن رأسي بين مخدتين..

حين جئت إلى هنا أول مرة.. أقصد حين أداروا المفتاح في القفل وقذفوني إلى عالم الإسمنت والفولاذ، لم يسألني أحد من جمهرة الموجودين: لماذا جئت... اكتفوا بإلقاء نظرة سريعة عليّ، ثم تابعوا انشغالاتهم المعتادة.. وكأنما قرؤوني من الألف إلى الياء... ولم أكن أعي يومها أنهم يترجمون لغة الحديد المرمزة بهذه الدقة.. وأذكر أن أحدهم كان يفرد رقعة الشطرنج عند حركة محتملة، ويتأملها.. رفع رأسه وتطلع إليّ، ثم نقل نظراته بين وجهي والرقعة، وحرك فرسا من العجين، وقال: كش ملك!..

لاحظتها انحنيت على الرقعة، وأنقذت الملك.. وصرت جارا للاعب الشطرنج، الذي سيصبح اسمه «أبو صفاء»..

ولعلي أخبرتكم قبل قليل.. أو نسيت.. أن الزمن كان ممطوطاً.. كأنه شحوم معدنية على صفيح محمى.. وكان هناك متسع من الوقت لكي يحكي المرء حكاية عمره.. وحكاية الدرب الذي أوصله إلى لعبة الجدران المغلقة.. ولهذا كان عليّ أن أروي حكايتي للمرة الألف بعد المائة لهؤلاء الذين روى كل واحد منهم حكايته للمرة الألف بعد المائة..

«أبو صفاء» كنا نمازحه، ونطلق عليه اسم (المسرحجي) فهو لم يعمل في أية صناعة غير المسرح.. وحكايته حكاية ضمن الحكاية التي أرويها الآن... وطالما استحثثناه على إعادتها، فكان يعيدها بطريقته المتجددة في كل مرة، مستمتعاً بتقلبات صوته، وبحركة جسده المطواع..

إليك الحكاية مشفاة من كثير من

عودة إلى الحكاية الثانية

عاد أبو صفاء إلى حكايته التي تركناه فيها عند الساعة التي سرقت.. قال:

أعود إلى ابن خالتي منصور الذي ذهب مكلفاً لآتي به كي يودع أباه المدفون في مقبرة الباب الصغير منذ سنتين... باختصار، لم أجده... سألت قاطع التذاكر في مسرح فريال، فأنكر معرفته بواحد اسمه منصور.. رجوت العامل الواقف عند الباب يشق تذاكر الواقفين أن يسمح لي بالدخول للبحث عن منصور فلم يسمح لي أن أقطع تذكرة... وإذا بدوت قلقاً أحوص بين صفوف القادمين إلى المسرح، التفت إلي رجل كهل أمرد ذو شفيتين رقيقتين لامعتين، وأمسكني من ساعدي، ضاغطاً إياه برفق وليونة، وهمس لي بخبث: إذا ما معك ثمن تذكرة أنا أدفع لك... وندخل ونجلس في مقعدين متجاورين!.. إن لم نجد مقعداً نجلس في واحد.. أنت على المقعد...

نترت ساعدي من بين أصابعه:

– أنا أبحث عن منصور الذي يمثل في هذه المسرحية..

هز رأسه وهو يرعش شفتيه، ثم أشار إلى باب جانبي صغير وقال:

– لولا حلاوتك ما كنت سأدلك.. هذا الباب يفضي إلى غرفة الممثلين..

وحين أنهى جملته، فُتح الباب، وأطل منه رجل يلبس طربوشاً، وأما وجهه فكان مطلياً بهباب أسود.

فح الرجل الأمرد، وهو يشير إلى لابس الطربوش:

– حظك طيب.. الأستاذ كشكش يدلك..

وقبل أن يغلق الرجل، لابس الطربوش

المسرح في صدري، بدأت تنغل فيه..

الحكاية الثالثة

كان الشرطي يقف تحت الساعة محتمياً بظل قرصها من شمس آب اللهاب، حين اقترب منه رجل يرتدي عفريته زرقاء، ويحمل سلماً مدسوساً ما بين كتفه وإبطه... ورفع يده الممدودة عبر السلم وصاح بالشرطي:

– يعطيك العافية سيادة العريف..

ومع أن الشرطي لم يكن عريفاً، ولا صاحب سيادة، رد على الرجل:

– الله يعافيك...

وضع حامل السلم سلمه على عمود الساعة، ثم صعد، وأخرج من جيب عفريته مفكاً، عالج به القرص حتى انتزعه من مكانه، ثم أسقطه في كيس قماشي كان معه، ونزل... وقبل أن يمضي حاملاً سلمه، والساعة التي كانت معطلة، ثم صارت ساعة معطلة في الكيس، التفت إلى الشرطي وطلب منه سيجارة... ثم طلب إشعالها.. ومج منها نفساً عميقاً، ثم نفثه وهتف:

– خاطرك سيادة العريف....

– الله معك يا طيب...

ومن يومها لم تعد هناك ساعة في ساحة المرجة...

وضحكت... ضحكت جدران الإسمنت.. وضحك الباب الفولاذي معنا.. وقلت «أبو صفاء» وأنا أمسح دموع الضحك في عيني:

– الله عليك «أبو صفاء»... لقد كان ذلك الشرطي أبي!! وقد عاقبوه خمسة وأربعين يوماً في السجن...

الباب، اندفعت نحوه:

— أستاذ.. من فضلك.. أريد رؤية ابن خالتي منصور.. شغلة ضرورية..

— منصو ابن خالتك؟!..

— أي والله.. ابن خالتي.. أبوه ينازع ويطلب رؤيته قبل طلوع الروح..

— العمى.. طول عمره يقول لي أنا يتيم الأب وأنت يا أستاذ فتحي أبي... من أين طلع له هذا الأب؟!..

— والله يا أستاذ، علمي علمك..

فأمسكني من يدي، وجرني إلى الداخل.. وبلهجة حاسمة حازمة قال لي أمام مجموعة يبدو أنهم أعضاء الفرقة:

— شف يا شب.. إذا كان منصور ابن خالتك، فأنعم وأكرم من هكذا ابن خالة.. الله أعلم أنه شم رائحة الفلينة، وطلع إلى عند زنوبا صاحبتة، في فندق الأهرام بالبحصة... وبما أنك ابن خالته.. فتعال..

ثم نادى على واحد، عرفت فيما بعد أن اسمه الأعرج، ثم اكتشفت أنه أعرج وأعور في آن.. وقال له:

— شف أبو العرجان.. هذا ابن خالة منصور.. وحين يأتي دور المسطول الذي لم يأت الليلة، تدفش هذا الأجذب إلى المسرح ليقول لي الجملة التي كان يقولها منصور.. علمه كيف يقولها.. وكيف يدخل، وكيف يخرج..

والتفت إليّ: هي جملة تقولها وتطلع.. وتأخذ أجرتها ليرة ونصف... موافق؟!..

وأدار ظهره قبل أن يرى هزة رأسي بالموافقة، تاركاً إياي بين يدي الأعرج..

وضع الأعرج يده على كتفي دافعا إياي نحو الأسفل كأنما كان يأمرني بالجلوس على

كرسي خشبي صغير مقشش.. وظل واضعا يده حيث كانت حتى بعد أن جلست.. ثم قال:

— شف يا سيد...

تلك كانت أول مرة يقال لي فيها يا سيد، رغم ما في الكلمة من سخرية لاذعة اكتشفتها فيما بعد..

— أنت تجلس هنا وتراقب المسرحية من شق البرداية.. وعندما تسمع معلمنا يصرخ: «أين الحرية؟» تنتظر أن يكررها ثلاث مرات، بعدها تدخل أنت.. أو أقول لك.. لا تتعب نفسك بالعد.. حين يخبط بقدمه ويرج المسرح، تدخل أنت حاملا هذه الكبجات، وتقول له أبشر... وتضع الكبجات في يده، وتقول له: سأقودك إليها... حفظتها يا سيد؟!.. أبشر بعد أن تشق البرداية وتدخل.. تضع له الكبجات وتقول: سأقودك إليها.. ثم تجره مثل الكلب إلى هنا...

— ولن يزعل مني؟!..

— عجائب والله.. يعطيك ليرة ونصف عن كلمتين وحرف جر وضميرين فقط ويزعل منك؟!.. والله لو ما كنت أعرج - يبدو أنه نسي علته الثانية - كنت عملتها مجانا كرمي للأستاذ...

جرت الأمور كما أراد لها الرجل لابس الطربوش، ذاك الذي سود وجهه بهباب مدخنة.. وكما أراد الأعرج.. إنما المشكلة كانت حين شقت البرداية ودخلت.. لحظتها انشق قلبي، ودخلت فيه الجرثومة التي ستحملني فيما بعد إلى هنا.. يا شباب..

حين عدت إلى المكتب كانت خالتي تولول مع المولولين على جارتها ابراهيم التقال.. وأما منصور فلم يكن قد رجع إلى البيت.

الحكاية الرابعة

كشف لنا أبو صفاء تدرجه في عالم المسرح، من مجرثم به، إلى عاشق، إلى ملتصق بخشبتة، إلى مضح في سبيل صفوفه المدرسية، دون أن يترك الخشبة، ثم إلى دارس لأسرار تلك الخشبة. ولم ينس أن يكمل حكاية ابن خالته منصور...

منصور الذي كان عاشقا لزنوبا، نزيلة فندق الأهرام بالبحصة.. المبتذلة لكل عابر سبيل، استطاع أن يصبح طبالا في إحدى فرق الليل، وأن يسمو بزنوبا من حرفتها العتيقة، إلى حرفة الرقص.. ترهن جسدها إلى إيقاعات طبلة كل ليلة.. ويرهن روحه المتيمة إليها..

حكاية منصور انتهت بهروب زنوبا إلى مصر، لتصبح واحدة من شهيرات الغناء.. وليصبح هو واحدا من أشهر مجانين دمشق، بحيث أنه ظل يبعث إليها بتسجيلات لايقاعات طبلة حتى بعد أن ماتت تحت وطأة السرطان..

إنها الحكاية الرابعة.. فدعوني انتقل إلى الخامسة.

الحكاية الخامسة

بعد أن أعطاني أبو صفاء الحركة التي أنقذت الملك وحاشيته في رقعة الشطرنج، أفرد لي مجالا كي أفرد بطاطيني إلى جانبه.. وفيما عدا الحكايا التي كان يحكيها.. وانهماكاته الطويلة في لعب الشطرنج، كان يكتب.. يستمع إلى حكايانا ويكتب.. يضع الأوراق على ركبتيه، ويستمع إلينا، ويكتب..

وحين يشط أحدنا في الحكى، والذي كنا نسميه «الفت خارج الصحن» كان يلتفت إلى «أبو صفاء» ويسأله:

- أرجوك «أبو صفاء».. لا تكتب هذا الكلام في التقرير...
فنضحك...

أما أبو صفاء فكان يتابع الكتابة بخط منمنم، لأن الورق قليل، والأقلام شحيحة.. وحين كان يتعب المتحدثون من أحاديثهم وأمازيحهم، كان يفتن أحدهم إلى الاستراحة الممكنة، ويطلب من «أبو صفاء» أن يقرأ لنا ما كتب..

عندها يعود أبو صفاء، كالحكواتي، إلى حيث انتهى آخر مرة.. ولم يكن يكتفي بالقراءة، بل يشرح لنا تفاصيل الديكور والإضاءة، والمكان الذي يقف فيه الممثل، والمكان الذي سيتجه إليه، وحركة الآخرين أو ثبوتهم. فإذا جاء الحوار رواه بتلوينات صوتية تقذف بنا خارج الجدران، وتضيء لنا فسحات من الحرية..

ولم يكن ينسى توزيع الأدوار علينا، كممثلين قادمين لمسرحيته، مع الإشارة إلى إمكانية التبديل...

يقرأ دور بطله، ثم يتجه إليّ: هذا أنت.. تذكر هذا دائما..

وحين احتج بأني رسام، ولي ذاكرة بصرية، وواحد من عديمي القدرة على حفظ النصوص، كان يقتل يده مشيرا إلى أربعة جدران باطونية: العمى.. بعد كل هذه السنوات التي لم تر فيها تفاحتي امرأة تسبح بالمايوه على البحر، تقول لي عندك ذاكرة بصرية!...

وحين اكتملت المسرحية بدأت مرحلة

التحفيظ.. ومن عجائبه أنه لم يسمح لأي منا أن ننسخ مخطوط المسرحية.. كان عليه أن يتلو الحوار ونتلو بعده... أراد بفعلته تلك أن ينعش حوارنا مع العالم المفقود.. والأكثر من هذا، والذي لم نفطن إليه إلا بعد رحيله، أنه أراد اختزال الوقت المائع والمخطوط والجارج والمبتذل في أيامنا المرة، وضغطه إلى أقصى الحدود بحيث مرت ثلاثة أشهر كما لو أنها ثلاثة أسابيع...

وحينها، حين جاءت أمي وابني للزيارة عجبت كيف نبت لهذا الولد شارب غض ما بين زيارتين.

كنت أظن أن المشكلة التي أوقع أبو صفاء نفسه فيها هي وجود دور نسائي في كتابته... فمن منا نحن المحرومين من المرأة كان سيقبل بلعب هذا الدور المستحاثي!...

وقد فاجأنا، حين ابتدأت التدريبات، أن الدور من نصيب «أبو عزو» صاحب أكبر شنب بيننا...

طبعاً كما تتوقعون، احتج أبو عزو:

- أنا يا «أبو صفاء» تعطيني دور امرأة؟!... عليّ الطلاق.. إن لم أقتل شواربي في اليوم ستين مرة لا أستطيع النوم..

ولكي لا ترسموا صورة مخالفة للواقع في أذهانكم، فإن «أبو عزو»، كان له ديوانا شعر مطبوعان، وكنا في ليالي نضوب الخيال الجنسوي نطلب منه أن يقرأ لنا، من ذاكرته، بعض ما يثير الخيال.

خارج الحكايات

مدّت فسحة من الروح القرنفلية بساطتها تحتنا.. وارتسمت على الجدران فراشات من

فرح.. اختفت وطاويط النوم، ونمنا على وسائد الشمس... وحين كانت تأتي الشمس عبر كوة في أعلى الجدار تقول لنا صباح الخير...

صباح الخير يا شمسنا..

وحين لا تأتين.. صباح الخير أيتها الغيوم الممطرة فوق حقول الفقراء..

صباح الخير يا شبابيك الفولاذ...

صباح الخير أيها الحارس... هل وجدت دواء لابنك هذا الصباح؟..

صباح الخير أيها المدير.. هل ما زالت ابنتك تقرأ شعر نزار قباني وتتنهد في فسحة القبو الذي تسكنه.. وتطالبك بمريلة جديدة لمدرستها، وأنت لا تملك ثمنها؟.. صباح الخير أيتها الحرية..

وتعال يا نزيه أبو عفش.. رش ملحاً على جروحنا.. كي نضحك...
وها نحن نضحك...

عودة إلى الحكاية الأولى: الخاتمة

كنت ما أزال مستيقظاً، مستذكراً دوري في المسرحية حين أدير المفتاح في القفل... على الصدغ... ليأخذوك.. في ترجمة الجملة المعدنية.. على عجل.. وألقى بمخدته إلي.. أو تركوك.. رأسي لم يعد بحاجة إلى مخدة.. ولم يقل وداعاً.. بين مخدتين... قرؤوني من الألف إلى الياء.. وحرك فرسا من العجين وقال: كش ملك!... متسع من الوقت لكي يحكي المرء.. للمرة الألف بعد المائة... المرة الألف بعد المائة.. المرة الألف بعد المائة...

صياغة أخيرة

الأحد ٢ نيسان ١٩٩٥ - دمشق

استمراً أن يبقى في الفراش، بل على
الفراش بتعبير أدق.. يدها مخلفتان تحت
رأسه على الوسادة، وجسمه ببذلة النوم
خارج الغطاء، فوق الغطاء.. استمراً لسعة
البرد القارس على القدمين العاريتين. لهيب
المدفأة خبا منذ منتصف الليل كعادته،
والدفء استهلكته الشقة والأثاث وتكدس
الأنفاس، الشمعة وحدها تبدو منتصبة نظيفة
تجمد الدمع عند منتصفها.

إطار المدفأة والأجر المرصوص في
ساحة واجهتها يشكلان هرما مسطحاً،
وطاف بنظرة كسلى على كل شيء حوله.
صورته «أنا» تتوسط المشهد.. رائعة في
ابتسامتها، يجللها البياض.. لم يكن ثوب
عرس مكتمل، لكن التاج والإكليل الحريريين
المطرزين كانا حقيقيين، وكانت فرحة
حقيقية لا بحبه فحسب، «أنا» كانت حقا
حبا، لكن بهجته العميقة كانت لما هو أكثر..
فقد آن للفارس أن يترجل أخيراً، في مرحلة لا
يهمه أن تكون طويلة.. ربما يجب أن تكون
طويلة في سبيل المبدأ.. وعلى الطريق، إنه
التاريخ وليس النزوة أو الطفرة، ويكفي أن
يكون الفارس جاهزاً في اللحظة المناسبة،
شاهراً.. شاحداً سيفه معرضاً صدره ورقبته
للخطر من أجل اللحظة المنتظرة.. لحظة
صناعة التاريخ، لحظة الولادة..

صورة ثانية «لأنا»، وحدها في إطار
صغير عليه رسومات شرقية، كان هديته
اليها في إحدى المناسبات.. قال لها إن
صورته الأولى في الوطن، عندما كان وهو
في الإعدادي، كانت ضمن إطار مشابه..
ضحكتها لاتزال.. ولم تعد.. كانت تملأ
الإطار.. تنضح بالعفوية وصفاء العقل

■ د. مبارك ربيع
- المغرب -

الوسادة والرأس

والوجدان.. تعود أن يقرأها من كل الأبعاد والاتجاهات، فلا تكشف إلا مزيدا من الإغراء.. ضحكة ظلت تملأ عليه الخيال والواقع. قال مرة صادقا إنه لن يتخيل ضحكة وإشراقا مثلها، قبلت «أنا» ذلك وأضافت أن المصور يحتاج إلى جائزة.. لم يترك لها الفرصة لمثل هذه الفكرة. الجائزة تستحقها صاحبة الصورة. أنت يا «أنا» أنت التي صنعت هذا الإشراق الكوني وأبدعته.. ويستحقها هذا البلد، هذا الوطن الذي أبدعك.. أتعتقدين أن مثل هذا الإشراق وهذه الضحكة توجد في كل البلاد! له، يا من أبدعتم هذا الوطن الغالي.. الكوني!! لم تكن لتهديء من حماسه، فهي لا يمكن أن تقل عنه.. وكان مدفوعا باقتناعه بمبادئه التي نذر لها كل ذرة في كيانه، واليوم الكوني العادل لا بدأت.. في سبيل ذلك كان يرفع بصره نحو البنايات الشامخة ويشير إلى الجسور، والطائرات، ومانشيتات الصحف، ونظافة الشوارع، كالطفل الغرير المبتهج مؤكدا «لأننا»، كونها لا تعرف أو لا تدرك ما في بلدها الكوني من معجزات، ويقول إن عليهما - هو وأنا - أن يتذوقا هذه الحياة، حتى يعرفا بحق ماذا يمكن أن يتحقق يوما في ذلك المشرق الذي ينتمي إليه، وفي العالم كله.. كان يجمع تدمرها الحقيقي من الصفوف الطويلة أحيانا على بعض مواد التغذية.. كان يستنكر منها ذلك ولا يفهمه.. وكان يتطوع بكل ابتهاج وفخر ليقضي ما يجب من وقت في الصف.. ثم يعود ظافرا يقفز طربا.. إنها تجربة تاريخية يا «أنا» وعلينا أن نساعدا التاريخ من داخلنا في أحاسيسنا.. ويقمع غشاوة التدمير الخفيفة على محياها، يقبلها ويتساءل بينه وبين نفسه: لم

يكتب عليه وأمه الشقاء، بينما آخرون ينعمون؟ دائما كان يغار حتى في وطنه من هذا الشعور بالحزن كلما أحس أمام مشهد أو شخص أنه يمتاز أو يتمتع بشيء.. لماذا يسبقنا الغير دائما فيما هو مفيد؟

تشدد وخزات البرد على قدميه.. يحس بالتجمد في رؤوس الأصابع، لكنه يكسل عن كل حركة للدخول في الغطاء.. يرنو إلى ما تبقى من شمعة الليل المحترقة، ويجر بصره إلى الإطار الصغير.. ضحكة «أنا» وعافيتها.. عندما زارتها والدتها بعد الاقتران بشهور قليلة، غابت تجاعيدها القروية وهي تحتضن ابنتها وتتنظر إلى كيانه المتسق المكتنز مؤكدة، أنت بخير.. بخير.. لم يفتر ثغرها عن ابتسامة ظاهرة أو ضحكة لكن لهجتها واختفاء التجاعيد المؤقت دل على عظيم بهجتها بصحة «أنا» وعافيتها.. وعند ذلك جلسوا حول «بطاطا الفرن»، الصحن التقليدي الذي تجيده المرأة القروية. دبت فيه حرارة شراب القرية الريفية الذي جاءت به والدته «أنا» مع هدايا ريفية أخرى.. قالت لابنتها بصراحة: إنها تغبطها، فالمرأة حسب خبرتها وعندهم في الريف، لا تكتنز عافية إلا في الترهل أو الترمل.. كان حياؤه الشرقي قد فارقه، وشجعتة حرارة القرية الريفية فامتد نحو «أنا» يقبلها ويقول: إنه الحب يا رفيقة.. الحب!

تذكر أمه في وطن الأحزان: لا يستطيع المقاومة فعلا.. أمه كيان حنان يتحرك، لا يبدو عليها أنها ستعرف الاكتئاب أبدا.. حنان يتحرك بحزن عميق، لكنها عندما تضحك، تبتسم وتبدو واضحة على ملامحها عودتها إلى الحزن.. لا مقارنة.. أمه هناك خارج كل

تجربة.. أما هذه المرأة فهي في جوف التجربة، حتى وإن لم تعرف ذلك أو تقدره حق قدره.. أمه هناك يبدو عليها أنها غير راضية عن قدرها، لكنها، تقبله. وقد تبتهج به... هنا الأمر غير واضح.. لكن لا يهم، التاريخ يصنعه الناس ويصنعهم.

عندما خطا خطوته الأولى هنا، أحس بأنه أخيرا قد وجد الهواء الذي يناسب رئتيه، أحس ببرودته تحرق خياشيمه وحلقومه، توقظ مواته.. تلهب يأسه ليزهو بالأمل الناصع نصاعة كثبان الثلج المترامية.. الدافئ دفاء البخار المترامي من أفواه المتحدثين في جو لاسع مثلج.. كان يعشق المشهد.. وما يلبث أن يقفز كالطفل راميا قلنسونه التخينة في الفضاء، فاتحا طوق صدره للهواء.. وتجري «أنا» خلفه.. تدثره وتلف حوله الشال.. بهلع معقول، يؤدي ثمن الحماقة، زكاما كونيا يحمل معه إلى المستشفى العمومي حملا، وعلى الرغم منه...

مرة أخرى.. وأخرى.. وأخرى يجد فرصة للتمتع والحديث عن التجربة التاريخية التي تهتم بصحة فرد أجنبي غير منتج.. ومشرّد.. وعندما تهون «أنا» من الأمر، يحكي لها صورا لا منطقية عن المرض والعلاج في وطنه. فعلى كبرها المبكر، أمه لا تكاد تعرف الطبيب.. ويذكر صورا ملتبسة في الذاكرة منذ صغره عن هذه الأنثى التي تتحرك تكاد تحبو.. يسراها ممسكة ببطنها الذي انتشى عليه كل كيائها، ويمناها تدعم بها الأرض حتى تتحرك.. تتحرك نحو المجرم.. تحمي لجرة أو حجرا أصما، حتى إذا بلغ الغاية لفته

في خرقة، ودفعت به تحت بطنها أو تكتها، تصدر عنها آهات دفيئة وهي تتحرك ببطء عائدة إلى حيث تتمدد لحظة متأوهة في انكسار.. حتى تهمد في شكل غيبوبة.. وإلى الآن لم يستطع أن يعرف نوع علة الألم أو مرضها الذي تشكو منه.. كان صغيرا يقف يتأمل حركاتها وهي تتلوى.. مشيرة إليه ألا يخاف.. ألا يخاف عليها.. أن يبتعد.. فلا يملك إلا أن يختفي ويظل يراقبها في هلع.. وحين تصحو من غفوة الألم أو غيبوبته - وكانت دائما تصحو من ذاتها - تتحرك لما يجب أن تقوم به متكورة على بطنها، ماسحة على رأسه دون كلام.. وكان في شبابه يذكر أمامها الطبيب، فلا تزيد على أن تقول: «الطبيب هو الله يا ولدي..

له.. أين ذلك من أم «أنا»، من «أنا» - أم أيوب ذاتها؟! أيوب أيها الجرح العميق الذي لا يندمل.. ماذا ينتظر براءتك وانفتاح ذراعيك الغضيتين وأنت تنطلق كالريح - كما تقول «أنا» - للارتقاء في أحضان ماما أو بابا؟ تعجب «أنا» وهو يشرح مغزى اسم أيوب الذي يريد أن يطلقه على الجنين إذا كان وليدا ذكرا، واستدرك هفوة لسانه، فالمولود حتما سيكون ذكرا، مادامت الصورة نفسها تظهره على الشاشة جنينا ذكرا.. وأكد لنفسه أن اللاعلمية واللاعقلية لا تزال مترسبة في أعماقه، لصيقة بزمانه. الآن بالعلم تستطيع ربما أن تلقن الجنين دروسا وهو في بطن أمه.. قال لها إن أيوب يعني الصبر.. وعلى الوليد أن يصبر كما صبر أبوه، حتى يتحقق الحلم البكر في نصاعة الثلج ونقائه.. قال لها إنه هو بالذات «أيوب»، أما ابنتهما فسيكون ابن

أيوب في واقع الأمر!

وتضع «أنا» يدها على صدغيها، تحمي سمعها من هذه «الخربطة».. فيقول: يا حبيبتي، أيوب لفظ عالمي يكتب وينطق صحيحا في جميع اللغات! حينئذ تقبل.

أيوب، يا ضحكة الغر والبراعة.. ماذا ينتظر شبق طفولتك البريء؟! الصبر نفسه يتصدع من هول ما يقع.

خطواته الأولى، على أرض الثلج، أحييت فيه شعورا بانسانيته، يحيا داخله من جديد. وأفكاره كانت كأرض يغسلها وابل أمطار بعد أن شققها الجذب والجفاف..

كانت «أنا» مرافقته وأستاذته في اللغة، وكانت حميته وحماسه تحرقان به المراحل، لا يلتفت إلى شيء ولا يلوي على شيء.. حتى تسوية وضعيته ومراجعة المصالح الإدارية، على ضرورتها، كان يؤجلها في سبيل أن يتعلم ويعرف ويحدث ويلاقي ويسأل.. إنه يريد أن يعرف سر تقدم البلد.. وصورة تخلف الوطن لا تفارقه..

هكذا كان شعلة حماسة وقادة.. غافلة عن كل شيء غير الهدف.. و«أنا» بجانبه تعلم وتجيّب، وكان حريصا على أن يروي لها بكل تفصيل، بكل تدقيق، كل ما يمر به في يومه ومن يحادثهم من رفاقه، ما يجول في ذهنه وأذهانهم، وعندما كانت تظهر التبرم بما تسمع، يتطوع بأن يؤكد لها أنها يجب أن تكون في خدمة وطنها، وأنه لا يمكن إلا أن يكون مثلها في خدمته مادام يضيفه..

كان يعتقد بأن سلامة هذا البلد تمثل

سلامة الكون والمستقبل، ومن ثم لا عليه أن يثقل عليها في سرد تفاصيل مجريات يومه.. من يدري فقد تسأل في شيء عن رفيقها.. وعليها أن تكون على علم! «أنا» كانت جزءا مما يجب أن يعرف، ولم ينتبه إلى أنها شيء آخر إلا ذات يوم وهما يخطوان في حديقة المحبين بجوار الأحرف البارزة لاسم الشاعر الكبير، وقرب تمثاله البرونزي الواطيء، كان يقرأ عليها مسودة مقاله حول «أرضية الصراع في الشرق الأوسط» لتصحيح لغته، حين انثنى بها كعب الحذاء أو تعثرت القدم فانحرفت فجأة، تلقاها ولم يكن مستعدا فانكفأ معا.. برهة احتضان عفوية كانت كافية ليعرف تماما ما بقي مما حوله.. وقالت له فيما بعد الزواج، إنها لم تكن تملك طريقة أخرى لإيقافه!

«أنا» القلب وأم أيوب.. كيف يتصدع الكون في الرأس، وتحت الأقدام وتبقى الذكرى وحدها ماثلة والزمن القريب زمن الحلم الأبيض الناصع؟! ماذا يقول لأمه.. تلك التي تحمل أوجاعها هناك منضوية على آجرة محمية أو حجر صلد؟ لماذا ترك أحلامها البسيطة وأشفق على سذاجتها، ووعداها بينه وبين نفسه بأن يدخل عليها الفرحة عندما يجعل لها بجوار كل بيت طبيبا، وفي كل حي مستشفى متخصصا.. وفي كل جسم عافية، وضحكة، وإشراقة، ماذا يقول لها عن مستقبل حفيدها أيوب الذي لم تعرف منه إلا الاسم ولن تعرف؟

كيف يتصدع الكون في الرأس وتحت الأقدام، وأنت أنت، «أنا» أم

أيوب، التي كنت تتبرمين بتفاصيل يومياته، وهو يتطوع بسردها في إخلاص تلميذ.. تتابعين حلقومه اليوم لاستخراج الكلمات.. تعدين ذرات البخار من تنفسه ولهاثة.

لماذا تزداد نبضات القلب أو تنقص أو تثبت..؟ تدققين قراءة الحروف مبنى ومعنى عمن وما وراءها، تتكرين لكل لقاء مرتقب أو متخيل مع رفيق؟ أنت أنت أم أيوب، كيف يتصدع كل شيء حولنا ولا تزيد على أن ترفعي قدمك بنصف خطوة متئدة إلى الضفة الأخرى بكامل اليسر والسهولة.. ويصبح صمت أبي أيوب إدانة، وجهه تهمة، وسؤاله مؤامرة، وخطوة على الرصيف والجسر والفضاء.. وكل ما كان يزهب به التاريخ، كيف تصبح بلاغته المثيرة للإعجاب هذا سخيفا؟ وأين أين غاص القراء والرفاق وأيوب يا أم أيوب؟

انتفض قاعدا في الفراش، أطرافه تثلجت، مد يده يحك أطراف قدميه العاريتين، ثم قام دون أن يعبا بوضع رجليه في الخف الليفي.. سحب ستار النافذة الشفاف ليسمح لأقصى نور بالتدفق إلى الغرفة، قصد المرآة، دقق النظر في شعر ذقنه النابت، خالطه البياض. لم يكن راغبا في الحلاقة، لكنه بفعل العادة مد يده نحو الحنفية ثم توقف.. لا ماء.. لا نور.. لا حب لا كون.. لا أيوب.. له يا أيوب..

رنا إلى ساعته.. وأسرع يرتدي لباسه.. يمكنه أن يمر على المدرسة ليرى أيوب.. يودعه بقبلة أخيرة.. إنها مغامرة لا تخيفه.. مهما يكن فهو أبو أيوب، ومن حقه أن يراه

للمرة الأخيرة على الأقل..

أسرع ينزل الدرجات ملفوفا بجاكته ثقيلة لم يعبا بتزويرها.. وعندما لفحه هواء البرد توقف: لماذا يكلف أيوب الصغير لحظة حرجة مريرة تحفر في ضميره الهش ذكرى أليمة؟

بلع ريقه مرات.. بلع حسرة أيوب مع سائر الحشرات ورنث في سمعه فقط مكالمته الأسبوع.. بصوت كصوت «أنا» أو صوت أم أيوب، وبقلب آخر.. آخر.. يقول: الجواز في المطار....

د. مبارك ربيع:

حصل على جائزة اتحاد كتاب المغرب للقصة القصيرة ١٩٦٥، وجائزة المغرب العربي للرواية والقصة (تونس ١٩٦٩)، والجائزة الأولى للمجمع اللغوي بالقاهرة (١٩٧٥)، وجائزة المغرب الكبرى للكتاب (الرباط ١٩٩٠).

له عدة دراسات وأبحاث منها: «عواطف الطفل» و«مخاوف الأطفال وعلاقتها بالوسط الاجتماعي».

نشرت له بعض القصص للأطفال والشباب منها «أحلام الفتى السعيد» و«ميساء ذات الشعر الذهبي» و«بطل لا كغيرة».

ألف عدة روايات طويلة منها «الطيون» و«الريح الشتوية» و«رفقة السلاح والعمر» و«بدر زمانة».

من مجموعاته القصصية: «سيدنا قدر» و«دم ودخان» و«رحلة الحب والحصاد».

يلبس العم دشا شته البيضاء، ويضع
حطته البيضاء، يركز العقال، يفرد
شراشيبه السوداء، ثم يضع عباءته مطوية
على كتفه، ويتناول عصاه.
تخط عيناه عليّ ويقول:
- امش! ضروري أن تسلم على زوجة
جداك!

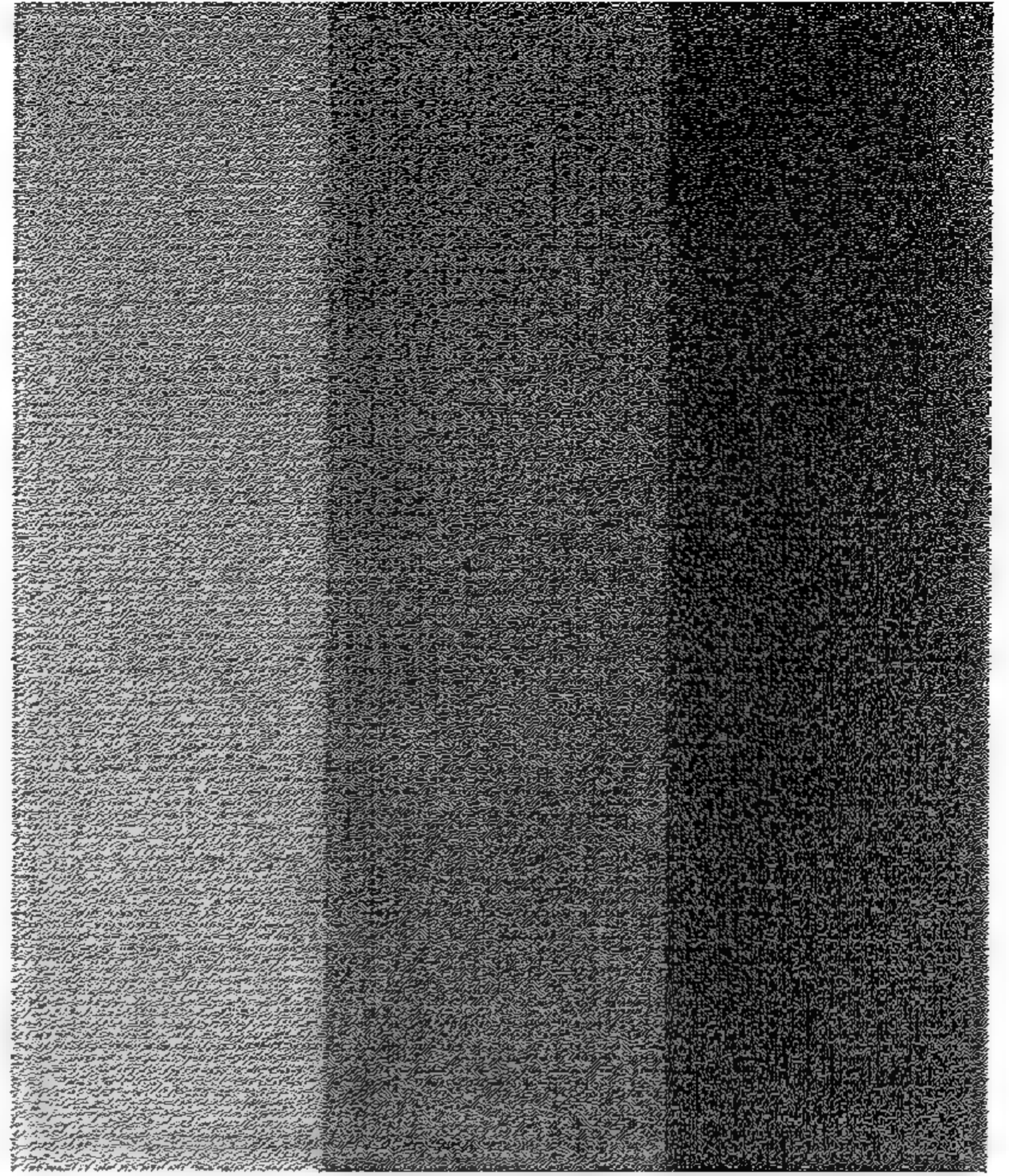
وهما يعبران الأزقة. كان يفكر في الأيام
الماضية، وفي زوجة جده التي كانت
تخيط له ولأخوته مجموعة الحجب
المملوءة بأكياس صغيرة من الملح والبن
والعدس والقمح.

عندما وصلا كان الصمت ينشر
أساه. تطلع إليها كومة ضئيلة من اللحم
والعظم، تسحقها أعوام حياة مديدة
شرسة.

نقل نظره في باحة الدار، الفرن في
الزاوية الشرقية، وعلى الجدار الحجري
الطويل تتدلى أشراش الثوم والبصل
الأحمر جانب خابية الماء.
قالت له:

- اجلس هنا! قريبا مني.
ومدت يدها تتحسسها، وتمرر أصابع
يدها على معالم وجهه.
جلس قريبا منها وقلبه مملوء بالأسئلة
عن الحال والصحة. قبل يديها بكل ود، تقبل
خديه، تسأله عن الأولاد، ولم لم يصحبهم
معه في زيارته، ثم تسأله عن زوجته، وهي
تزم شفيتها، وتعود إلى صمتها كي لا تفجر
الأحزان للأيام الضائعة.
قالت:

- صليت لله أن يمن عليّ بالموت.. لقد
راح الجميع وبقيت وحدي.



■ محمد أبو خضور

المعدة

وتمنى لها العمر الطويل، وتحدثت...
تحدثت ببطء.

أحس بنفسه صغيراً، لقد صدمته
بالسؤال عن موقفه من حصص أخواته
البنات من الأرض. كان يعرف أن سداً عالياً
بينه وبينها. وهو في قرارة نفسه كان
يعرف أن ليس لديه تلك الجرأة، ولا الرغبة
في إعادة الحديث عن الأرض أو الدار
الكبيرة أو حتى عمن ماتوا، ودهش لتلك
المبالاة التي أحس بها في داخل جوانحه.

كان سيل من عواطف الشفقة قد بدأ
يغمر روحه، وأحس من نظراتها أن أية
محاولة سيذلها سوف تصدها. وأدرك في
قرارة نفسه أنها مصممة على ما تريد،
حصص البنات وبناء سبيل مياه باسمها،
وأنه لا بديل عن ذلك القرار.

عبرت في الجو رائحة القهوة المرة. كان
عمه يتذوق أول فنجان من القهوة عندما
فاجأته بالسؤال:

- ماذا قررت؟

تريث في الإجابة عليها، ولكنه وجد
نفسه يجيب أخيراً.

- أمرك يا جدتي.. الأمر أمرك.

- الله يرضى عليك.. على بركة الله.

برضاي عليك جهز الأوراق غداً.

قامت. قام معها، مد يده ليسندها، وهي
تسير ببطء نحو صنوبر المياه قرب الجرن
الحجري الكبير، توضأت وصلت الظهر
قعوداً.

جاءت أخته، قبلت يد زوجة الجد، قالت

هذه:

- هل أن الأوان يا ابنتي؟

وردت أخته:

- ما باليد حيلة يا جدتي!

قالت الجدة:

- لا حول ولا قوة إلا بالله.

وساد صمت قصير عادت الجدة تقول:

- اقعدى يا ابنتي يوماً آخر.

أجابت الأخت:

- ربما في السفر الآن خير يا جدتي..

نقف طويلاً على الحدود.

سألت الجدة العم:

- هل جهزت لها زوايتها؟

- كل شيء حاضر يا أمي.

- لا يجوز أن تخرج البنت من بيت جدها

فارغة اليد.

بعد ساعة عاد وعمه نحو المصطبة

الحجرية التي كانت الجدة قد تمددت عليها

في ظل الجدار الحجري البازلتي..

كانت أوراق الأرض جاهزة ومطوية

بانتظار بصمة زوجة الجد. وعبرت دجاجة

باحة الدار عندما اقترب من زوجة الجد

وهمس:

- جدتي! جدتي!

ثم رفع صوته قليلاً

جدتي! جدتي! جدتي

فلم ترد الجدة. ظل جامداً في مكانه

ناظراً إلى الأمام لا يجرؤ أن يتطلع

حوله.

كان مهتاج المشاعر إلى أقصى حد.

أحكم قبضته المعروفة على الورق

الملفوف.. دحك الورق ثم رماه.. رماه بعيداً.

وفي المساء كان نعش الجدة على أكتاف

الناس. وكانت المياه المتدفقة من صنوبر

المياه في الجرن الحجري تندلق على

التراب فتشربها الأرض.

الشعر الحافىء

للكتاب الأمريكى بورسكن كالدول
ترجمة د. ناول عبد الهادي

وصلت بي السيارة إلى شاطئء النهر الذى يجري بين الجبال
فغادرتها

ودفعت لسائقها أجرته، ثم سرت فى الظلام لأعبر الجسر
الخشبي الصغير، ولما سمعته يئز تملكني رعب شديد،
ولكنني حينما عبرته وجدت نفسي في مواجهة المنزل حيث
ورفعت «جرتشن» تنتظرني، ولما سمعتها تنادي اسمي
شعرت بالخجل من الرعب الذي ساورني.
ولما وصلنا إلى الشرفة استقبلني والدها وأختها، فقدمتني
إليهم وقالت لي: والدي، وأختاي «آن» و«ماري». وكان الوالد
يرفع مصباحه ليرى وجهي، لأنه يقابلني لأول مرة.

ولما قلت له إنني عثرت على المنزل بسهولة ولكن
الذعر أصابني وأنا أعبر الجسر الخشبي الصغير ضحك
مني، وأضاف إنه كان ينوي أن يستقبلني عند الجسر
بمصباحه ولكن «جرتشن» قالت إنه لا حاجة إلى ذلك،
ثم أن السقوط في النهر غير مهم لأن مياهه دافئة،
فقلت لي «جرتشن»: لم يكن من الممكن أن تصاب
بأذى فقد كنت أراقبك من الشرفة منذ اللحظة الأولى
التي غادرت فيها السيارة.

كنت على وشك أن أشكرها ولكنها نهضت وطلبت
مني أن أتبعها إلى داخل المنزل حتى إذا وصلنا إلى
الغرفة التي سوف أقضي فيها ليلتي ووقفنا مليا ونحن
نتبادل النظرات في صمت، ثم طلبت مني أن أناديها إذا
كنت في حاجة إلى أي شيء فشكرتها وهي تغادر
الحجرة، فغسلت وجهي وأصلحت من شأني ثم عدت
إلى الشرفة مرة أخرى.

سألني الأب: هل هذه أول مرة تجد فيها نفسك بين
هذه الجبال يا رتشارد.

- لم أقرب منها قط يا سيدي، ولو لمسافة مائة ميل،
إنها مناطق غريبة ولكنني أحسب أن نفس الشعور
سوف يعتريك إذا زرت مناطق الساحل، فقلت
«جرتشن» إن أبي عاش في «نورفولك»، أليس كذلك يا
أبي؟

- عشت هناك ثلاث سنوات تقريبا.

وكنت على وشك أن أسأله لماذا يفضل أن يعيش بين
هذه الجبال، ولكنه كان قد لاذ بالصمت هو وجرتشن،
فلذت به أنا أيضا، وكان الأب ساهما ينظر إلى قمم
الجبال، ثم أخذ يتحدث كما لو كان يوجه حديثه إلى
شخص غير مرئي، قال وهو يعتمد بمرفقيه على ركبتيه
ويحملك عبر النهر الدافئ:

حينما ماتت أم البنات عدت لأعيش بين هذه الجبال،
إذ لم أعد أطيع الحياة في نورفولك، لأن هذا المكان

هو المكان الوحيد الذي أشعر فيه بالأمن والراحة، فلقد ولدنا معا - الأم الزاهية وأنا - بين هذه الجبال وعشنا فيها معا عشرين سنة كاملة، وقد خطر على بالي أن أهجر المكان التماسا للنسيان، ولكن تصرفي كان صبيانيا، فإن الآباء لا يستطيعون نسيان أمهات أولادهم، ولو كانوا على يقين من أنهم لن يروهن بعد ذلك أبدا.

نهض الأب وغادر المكان بجسمه الضخم بخطوات بطيئة إلى أن اختفى عن الأنظار فسحبت كرسيها لتقترب مني، ثم وضعت أصابعها في يدي ولمست بخدها كتفي وقالت وقد اختلط صوتها بصفير قطار يصرخ وهو يبتعد في الظلام.

- ريتشارد، لماذا جئت لزيارتي؟

وعندما استدرت إليها حسبت أن نظري سوف يلتقي بنظرها، ولكنها كانت تحملق في مياه النهر الدافئة التي تجري بعيدا، ولأنها كانت تعرف لماذا أتيت، لم تكن تريد أن تسمع الرد على سؤالها.

كانت «جرتشن» تعجبني، وقد تمنيتها لنفسك أكثر من أي شخص آخر، ولكن لم يكن في استطاعتي أن أقول لها إنني أحبها بعد أن سمعت حديث أبيها عن الحب، وكنت أعرف أن «جرتشن» على استعداد لأن تمنحني نفسها لأنها كانت تحبني، ولكنني ندمت على قدومي بالرغم من أنها كانت جميلة وجميلة جدا، وكنت أتمناها لنفسك، ولكن هذا كان قد مضى وانقضى، وأصبحت على يقين من أن الاستعداد الذي كان يملكني عند قدومي قد تبخر وتلاشى.

- لماذا جئت يا ريتشارد؟

- لماذا؟

- نعم يا ريتشارد، لماذا؟

فأقفلت جفني وأخذت أستعيد ذكرى الوادي والنهر الدافئ وأنا أشعر بأصابعها تلمس ذراعي.

- أرجوك يا رتشارد، قل لي لماذا أتيت؟
- إنني لا أعرف لماذا أتيت يا جرتشن؟
- لو كنت تحبني مثلما أحبك يا رتشارد لعرفت لماذا أتيت.

ارتعشت أصابعها في يدي وقد كنت أعرف أنها تحبني، ولم يكن عندي أي شك منذ البداية في أنها تحبني.

قلت: ربما كان يجب أن لا آتي، ارتكبت خطأ يا جرتشن بمجيئي، كان يجب أن أبقى بعيدا.
- ولكنك لن تقضي معنا أكثر من ليلة واحدة يا رتشارد، فهل أنت نادم على مجيئك لتقيم معنا مجرد ليلة، فسوف تغادرننا غدا صباحا يا رتشارد.

- لست نادما على وجودي بينكم يا جريتشن، ولكن كان يجب أن لا آتي، إنني لم أكن أعرف ماذا أصنع، ولم يكن عندي أي حق في القدوم إلى هنا، فإن الذين يتبادلون الحب هم الذين من حقهم وحدهم..

- ولكنك تحبني ولو قليلا؟ أليس كذلك يا رتشارد؟
وأعرف حقا أنك لا يمكن أن تحبني بالقدر الذي أحبك، ولكن أليس في استطاعتك أن تقول لي أنك تحبني ولو قليلا، فإنني إذا فعلت سوف أشعر بأنني أكثر سعادة عندما تنصرف في الصباح يا رتشارد.

- إنني لا أعرف.

- أرجوك يا رتشارد.

وشعرت بشيء يصيبني فجأة كالطعنة، ربما كان مصدره صفاء كلمات والدها، إذ لم يكن يخطر على بالي أن هناك حبا كالذي تحدث عنه، ولم أكن أصدق أن الرجال يحبون النساء بنفس القوة التي يحب بها النساء الرجال، ولكنني أصبحت على يقين من أن لا فرق بينهما.

وجلسنا في صمت وقد تماسكت أيدينا فترة طويلة إلى أن أطفئت الأضواء في الوادي، ولكننا لم نكن نحفل

بمرور الزمن.

وتعلقت جرتشن بي في نعومة وهي تنظر إلى وجهي وقد التصق خدها بكتفي، وكانت ملكا لي بقدر ما يمكن أن تكون امرأة ملكا لرجل، ولكنني كنت أعرف أنه ليس في استطاعتي أن أرغم نفسي على استغلال حبها، ولم يخطر على بالي شيء من هذا القبيل عندما قدمت، فلقد قطعت كل هذه المسافات البعيدة لأضمها إلى صدري لبضع ساعات ثم أنساها بعد ذلك، وربما للأبد. وحينما حل ميعاد دخولنا المنزل نهضت ووضعت ذراعي حولها فارتعشت عند لمسي لها، ولكنها شدت نفسها إلي بحيث كنت أحس دقات قلبها الواحدة تلو الأخرى، وكانت تخترق صدري من صدرها كما لو كانت سهاما صغيرة.

ثم همست: رتشارد، قبلني يا رتشارد، قبل أن تذهب.

ثم جرت نحو الباب وفتحته لي ثم التقطت المصباح ثم صعدت السلم أمامي إلى الدور الأعلى. وعندما وصلت إلى باب حجرتي وقفت تنتظرني لأشعل لها مصباحا ثم مدت إلي يدها. قلت: عمي مساء يا جرتشن. - عم مساء يا رتشارد.

ثم عبرت البهو في الطريق إلى حجرة نومها، وهي تقول: سأوقظك في الصباح في الوقت المناسب حتى لا يفوتك القطار.

- حسن يا جرتشن فلا تتركيني أتجاوز الحدود في النوم، فإن القطار يغادر المحطة في السابعة والنصف. - سأوقظك ليكون لك مزيد من الوقت قبل ذلك.

ثم دخلت وأغلقت باب حجرتها فاستدرت لأذهب إلى حجرتي وأغلقت بابها وأخذت أخلع ملابسي، بعد أن أطفأت المصباح واندسست في الفراش عدت فجلست وأخذت أشعل سيجارة بعد سيجارة، وأنا أنفخ دخانها

في خصاص النافذة، كان المنزل هادئاً، وكان يخيل إليّ
من أن لآخر أنني أسمع الحركة في حجرة جرتشن
ولكنني لم أكن متأكداً من ذلك.

ولا أستطيع أن أحدد على وجه الدقة طول المدة التي
جلستها على حافة الفراش في توتر وتصلب وأنا أفكر في
جرتشن، ولكنني أذكر أنني وجدت نفسي أقفز واقفاً
لأفتح الباب وأجري عبر البهو، فوجدت باب حجرة
جرتشن مقفلاً ولكنني كنت أعلم أنها لا يمكن أن تكون
موصدة فأدبرت أكرتها في نعومة فامتد نور الحجرة من
خلال فجوة الباب التي أحدثها تصرفي، ولم يكن من
الضروري أن أوسع من فتحة الباب، لأن نظري وقع على
جرتشن على بعد خطوات فقط مني، تكاد تكون في
متناول ذراعي فأغمضت عيني لحظة لأفكر فيها كما فعلت
خلال الرحلة كلها من منطقة الساحل في طريقي إليها.

لم تسمعني جرتشن وأنا أفتح الباب ولذلك فإنها لم
تشعر بوجودي، وكان مصباحها يضيء الغرفة في
توهج فوق المنضدة.

ولم أتوقع أنا أن أجدها مستيقظة وإنما كنت على
يقين من أنها مستلقاة في نوم عميق ولكنني وجدتني
على ركبتيها فوق البساط المفروش بالقرب من
سريرها، وقد ألقت برأسها على ذراعيها وهي ترتعش
في انتحاب.

كان شعر جرتشن ينسدل على كتفيها وقد ربطته فوق
رأسها بشريط أزرق باهت، وترتدي قميصاً للنوم من
الحرير الأبيض، واستوعبت مدى جمالها على الفور
حينما وقع عليها بصري، وبالرغم من أنني كنت أنظر
إليها دائماً على أنها وسيمة فإنني لم أر فتاة أجمل من
جرتشن كما رأيته الليلة، وكانت منحنية تبكي بكاء مرا.

لم أكن أعرف ماذا أفعل حينما فتحت الباب، ولكنني
الآن وقد رأيته تصلي في حجرته بالقرب من سريرها
وهي تنحب — دون أن تشعر بوجودي — أصبحت على

يقين من أنني لن أستطيع أن أحفل بأحد غيرها، وفي
غمرة لحظات قصيرة عرفت أنني أحبها.

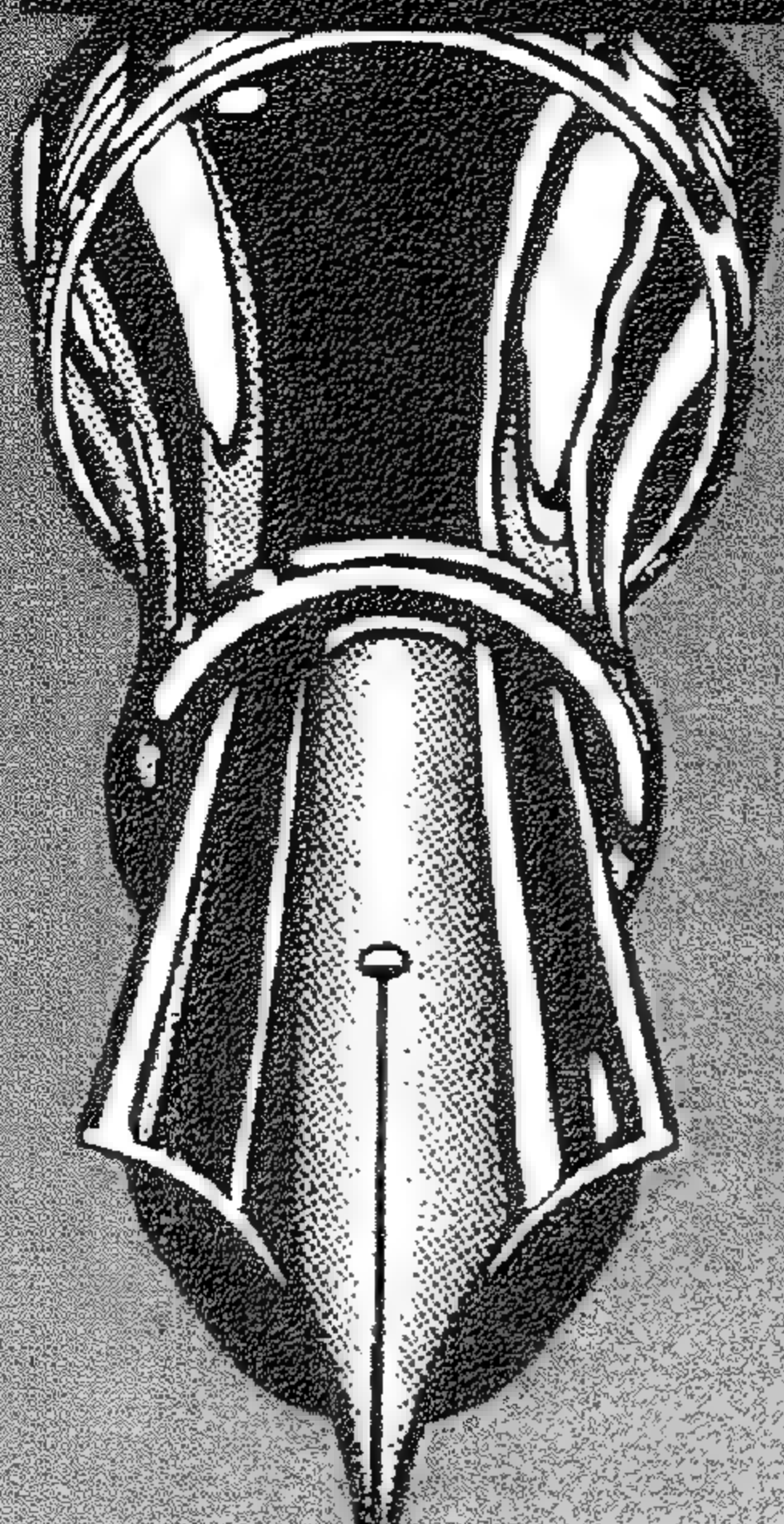
أقفلت الباب دون ركن، لأعود إلى غرفتي حيث
وجدت كرسيًا وضعت به إلى جانب النافذة في انتظار
بزوغ ضوء النهار، جلست إلى النافذة أسرح النظر في
أعماق الوادي حيث يجري النهر الدافئ، ولما أخذت
عيناى تستأنسان بالظلام شعرت بأننى ازاداد قربا منه
وأزاداد، حتى خيل إليّ أن بمستطاعي أن أمد إليه يدي
لألمس دفء مائه بيدي.

وعندما اقترب الصباح خيل إليّ أسمع حركة خفيفة
في حجرة جرتشن، ولما تأكدت من ذلك شعرت بعد
ذلك بوجود شخص في البهو بالقرب من باب حجرتي.
ثم ظهر قرص الشمس فوق قمة الجبل فنهضت
لأرتدي ثيابي وسمعت جرتشن تغادر حجرتها، فعرفت
أنها تسرع إلى إعداد وجبة إفطاري لأتناولها قبل أن
ألتحق بمحطة القطار، ثم سمعتها تصعد بعد ربع
الساعة لتطرق بابي طرقا ناعما، وهي تنادي اسمي عدة
مرات.

أسرعت إلى فتح الباب لأقف أمامها، فأدهشها أن
تراني مستعدا، بينما كانت تظن أنني لا أزال أغط في
نوم عميق.

قلت لها وأنا أشد على يديها: جرتشن، دعيك من
استعجال أنني سوف أظل هنا... لا أدري ماذا أصابني
ليلة أمس... إنني الآن على يقين من أنني أحبك...
- ولكنك قلت ليلة أمس أنك...

- قلت لك يا جرتشن ليلة أمس أنني سوف أعود
صباح اليوم، ولكنني لم أكن أعرف عم أتحدث، لن أعود
الآن إلا إذا عدت معي، وسأكشف لك عن نواياي بعد
تناول طعام الإفطار، ولكنني أود أن ترشدينني قبل كل
شيء إلى الطريق المفضية إلى النهر، فإن عليّ أن انطلق
إليه في الحال لتستشعر دفء مائه يداي..



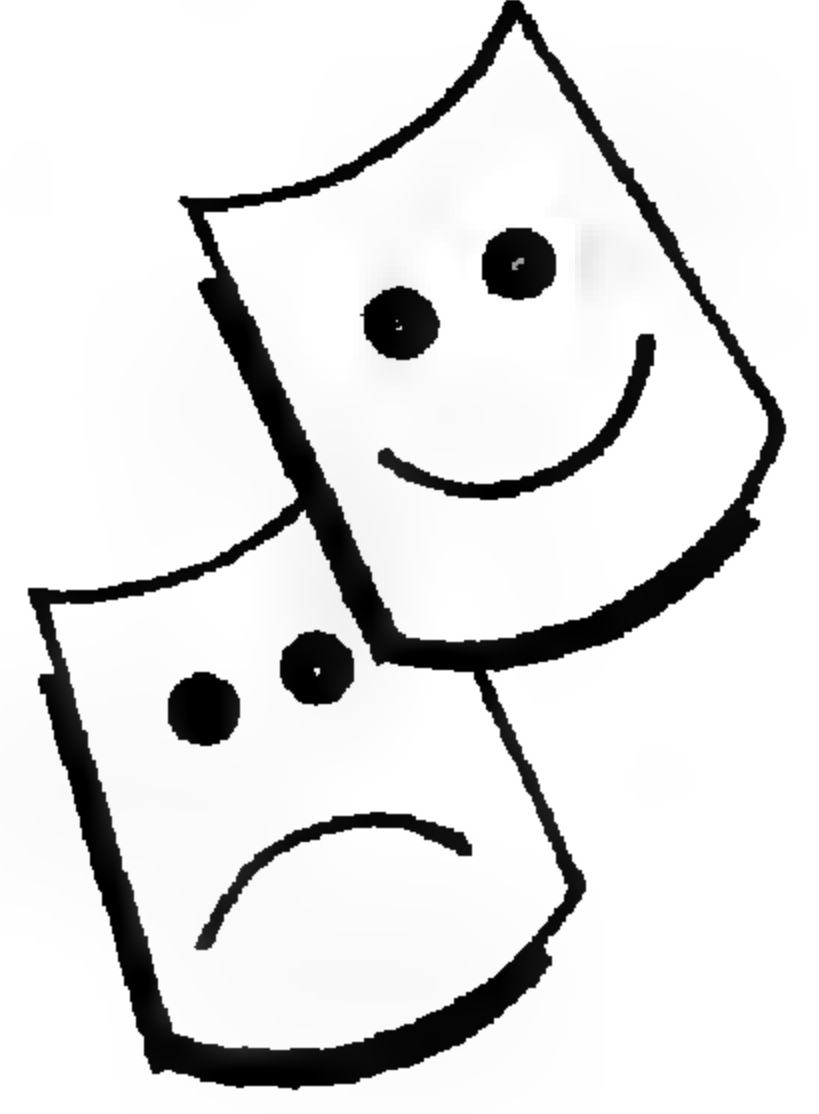
العهد

سيرة شخصية

■ إيقاع بلا نهاية

وليد إخلاصي





المكان:
الزمان:
الشخص:

حي في مدينة كبيرة
معاصر
أسرتان صغيرتان تعيشان في
عمارتين منفصلتين بينها شارع
ضيق من شوارع الحي.
الأسرة القديمة:

الزوجة: تقترب من السبعين، جمال
غابر ولكنه مازال مؤثرا، ممرضة
متقاعدة

العجوز: تجاوز السبعين من عمره.
مدرس رياضيات متقاعد، يعاني من
مرض مميت.

الأسرة الجديدة:

الرجل: شاب يقترب من الثلاثين،
يعمل مساعدا فنيا في مكتب هندسي
حكومي.

المرأة: صبية تغلب عليها البراءة،
ذات جمال وقد تجاوزت العشرين
من عمرها.

المشهد:

في حي من مدينة يمشي فيها الزمن بوتائر متباينة من
مكان لآخر الا أن الساعة التي انتصبت في ساحة أو على
جدار شاهق تعطي للزمن تقدما لافكاك من دقته ونظامه.
الساعة تشق المشهد الى قسمين.

في الطرف البعيد، تظهر غرفة جلوس في شقة تبدو
صغيرة ومتواضعة، لكن قوى النور خائرة فيها وقد
عشش القدم في زواياها بالرغم من بروز الذكريات قوية
خلال قطع الأثاث والصور والقنديل الذي يعكس نوره
على وجه العجوز الذي استلقى على أريكة تحيط به
الوسائد وقد بدا ضعيفا مستسلما لموت متوقع. أما
الزوجة فكانت تطل من النافذة العالية على الشارع
بانتظار أحد يأتي.

وفي الطرف القريب، تظهر غرفة جلوس بسيطة حسنة

إيقاع بلا نهاية

وليد إخلاصي

الإضاءة. المرأة حامل تتحرك ببطء حيوي عبر الغرفة تراقبها عينا زوجها الشاب بينما يقوم بأعمال كثيرة منها مساعدة المرأة وتفحص الألعاب المعدة للقادم الجديد...

وتدور أحداث المسرحية بالتناوب بين الغرفتين، والوقت يشير الى الليل، والحي هادئ لا يعكر صمته سوى صوت زغاريد أو إطلاق عيارات نارية في فرح قريب أو أبواق الشرطة من بعيد ولربما انذارات سيارة اطفاء. يتناوب المشهد في الانتقال بين المكانين أكثر من مرة دون حوار، ثم يبدأ الحدث.

«المرأة الحامل بين توجع ممتع واستمتاع بالحركة في الغرفة، بينما زوجها يلمع سريرا خشبيا صغيرا بقطعة من القماش ويبدو سعيدا وهو يتابع خطواتها».

- ١ -

الرجل:	(يتابع عد الخطوات) مائة وسبع وثمانون، ثمان وثمانون
المرأة:	لقد تعبت، ألا يكفي اليوم كل هذه الخطوات
الرجل:	تابعي يا حلوتي. برنامج اليوم ألف خطوة (يتابع العد) مائة وتسعون
المرأة:	(بدلال) ألم تتعب من حساب خطواتي
الرجل:	تلك الخطوات تقربك من الموعد، وتلك هي سعادتي
المرأة:	لا تبالغ، فلن ألد الا في الوقت المحدد
الرجل:	والوقت المحدد يقترب خطوة فخطوة، مائتان واثنتان
المرأة:	(تقف لحظة) قد ألد الآن، وقد يكون الأمر بعد أسبوع ... ربما أكثر (تتابع المشي) مائتان وثلاثة.
الرجل:	(وهو يتحسس بطن زوجته) عندي احساس بأن الأمر قريب
المرأة:	لا تقل ذلك فالمشفى بعيد
الرجل:	أحملك على كتفي واركض
المرأة:	(ضاحكة). لقد بت ثقيلة (تتحسس بطنها وهي تمشي) أنه يتحرك
الرجل:	يمشي معك خطوة خطوة
المرأة:	سيكون مطيعا
الرجل:	تابعي خطواتك فيزداد هو حيوية
المرأة:	(بدلال) هل مازلت على اصرارك بأن يكون صبيا؟
الرجل:	أصر على أن يكون كامل الخلقة، صبيا كان أم بنتا
المرأة:	هل تريد حقا أن يكون مولودنا بنتا؟
الرجل:	لو جاءت مثلك فسأكون أسعد الناس
المرأة:	ولو كان صبيا مثلك سأكون أسعد امرأة

الرجل:	أنت تحبيني إذن
الممرأة:	وهل تشك لحظة في ذلك
الرجل:	بل أريد أن أسمعها دوما منك
الممرأة:	(وهي تمشي تردد مع خطواتها) أحبك ... أحبك
الرجل:	(وهو يمسك بخصرها متابعا) أحبك حتى الألف ... أحبك حتى المليون ...
	أحبك حتى اللانهاية

- ٢ -

« الرجل العجوز مستسلما وقد استلقى مرتفع الرأس على الوسائد المطرزة.
الزوجة قلقة بين الأريكة والنافذة»

الزوجة:	الشارع هادئ
العجوز:	كل شيء أصبح هادئا
الزوجة:	أنه الليل
العجوز:	(بصوت خفيض) انها النهاية
الزوجة:	(تقترب منه) ماذا تقول ... لم أسمعك
العجوز:	انها تقترب ... أليس كذلك!
الزوجة:	(بعتب وهي تعاین نبضه) بعد قليل سأعطيك الحقنة... النبض جيد
العجوز:	انه يعمل ذلك المخادع
الزوجة:	لن أستمع اليك بأي حال من الأحوال
العجوز:	ومن يقول لك الحقيقة، هو، أنا من؟
الزوجة:	تعاليم الطبيب هي الحقيقة، ألم تتفق على اتباعها
العجوز:	أليس الأفضل لي ولك أن نعترف
الزوجة:	(تراقب من النافذة) نعترف بماذا؟
العجوز:	بأن كل شيء سيصبح هادئا بعد قليل
الزوجة:	الهدوء هو ما نحتاج اليه
العجوز:	(بأسف) لا أعتقد أن أحدا سيحضر. الوقوف عند النافذة متعب
الزوجة:	(بصوت خفيض) لماذا يتأخرون. ألا يمكن لواحد من الثلاثة أن يأتي الآن
	(بصوت غير مسموع) واحد على الأقل
العجوز:	ماذا تقولين. هل تحدثين النجوم
الزوجة:	النجوم غائبة في هذه الليلة
العجوز:	أهو الغيم؟
الزوجة:	(تحقق في السماء) لا أرى غيما. يبدو أنني تعبت من الرؤية
العجوز:	أقوى ما عندك بصرك. بل هي بصيرتك

(تعود الزوجة الى العجوز تجلس الى كرسي بقربه وتمسك بكفه)	الزوجة:
هل تريد أن تستمع الى الأخبار	العجوز:
الأخبار أية أخبار	الزوجة:
الراديو. منذ الصباح ونحن نعيش في صمت	العجوز:
صمتك أحيانا يؤنسني. حديثك معي أحيانا يضايقني	الزوجة:
(بغضب خفيف) هل يضايقك حديثي حقاً؟	العجوز:
أخشى ألا تجدي بعد حين من تتحدثين اليه	الزوجة:
وأنت الا تخشى ألا تجد أحدا	العجوز:
(يمسك بكف الزوجة ثم يغمض) نصف قرن مر هكذا. ومضة زمن!	الزوجة:
(تقوم واقفة) سأحضر الحقنة	العجوز:
هل هي الحقنة الأخيرة!	الزوجة:
(وهي تحضر الحقنة) أمامك سبع أخرى مثلها	العجوز:
(ماداً لها ذراعه باستسلام) واحد .. اثنان .. ثلاثة .. السابعة تقترب	الزوجة:
(تحقنه وتفرك ذراعه) ستكون أفضل. كف عن الكلام أرجوك	العجوز:
اذن فقد مرت خمسون سنة	الزوجة:
(بتأثر) خمسون سنة بلا توقف.	العجوز:
واحد .. اثنان ...	الزوجة:
أربعون .. خمسون	العجوز:
ثم تتوقف	الزوجة:
ولكنها تمضي . ألا ترى أنها لا تتوقف	العجوز:
لكن أحدا هنا سيتوقف	الزوجة:
ستعيش، وسنحتفل بعد شهر بعيد زواجنا الذهبي (تمشي نحو النافذة، وهو يغمض)	العجوز:
أعلم أنك استدعيت الأولاد	الزوجة:
(بعصبية) لم أستدع أحدا. لم أستدعهم، اليس هذا بيتهم يأتون اليه متى يشائون	العجوز:
ولم الانتظار عند النافذة؟	الزوجة:
أراقب الليل	العجوز:
الليل هنا .. أنه في كل زاوية ...	الزوجة:
(بذعر متحفظ وهي تسرع الى العجوز لتمسك بكفه) ألا ترى شيئاً سوى الليل في بيتنا؟	العجوز:
الليل ضيف، ونحن لم نتعود أن نرفض الضيوف	الزوجة:
(تغمر وجهها بكفه) أرجوك لا تتكلم . أتوسل اليك أن تتوقف	العجوز:
سأفعل يا عزيزتي دون توسل	

«المرأة الحامل على كرسي هزاز تشتغل بالصوف. الرجل يعمل على طاولة الرسم الهندسي أغنية عاطفية تنطلق من المذياع يصغي اليها الاثنان بمتعة تخالطها نشوة الذكر»

الرجل:	(دون أن يتطلع الى المرأة) الآن وضعك أفضل
المرأة:	المغص أقل . يبدو أنتي مشيت اليوم كثيرا.
الرجل:	لذا ستكون الولادة أسهل
المرأة:	(تتوقف عن شغل الصوف) هل تعلم بم كنت أفكر منذ قليل؟
الرجل:	(يتوقف عن الرسم) سأقول لك لو عرفت بم أنا كنت أفكر
المرأة:	وكيف تقول لي وأنت لا تعرف بأي شيء كنت أفكر (بفضول) وبم كنت تفكر؟
الرجل:	خمني . أنت ذكية ولا يغيب عنك شيء
المرأة:	تفكر بي
الرجل:	هذا شيء لا يناقش
المرأة:	اذن دورك كي تقول لي بم كنت أنا أفكر
الرجل:	بصراحة
المرأة:	بصراحة ولا شيء غير الصراحة
الرجل:	كنت تفكرين (بعد تردد) بطريقة نحصل فيها على دخل جديد من أجل
المرأة:	الضيف القادم
الرجل:	ليس تماما، وإن كان الأمر لم يكن واضحا تماما، ولكن يمكن القول أنه أمر
المرأة:	قريب من الشيء الذي كنت أفكر فيه. وأنت؟
الرجل:	بصراحة
المرأة:	بصراحة ولا شيء غير الصراحة
الرجل:	كنت أفكر (بعد تردد) في بيت أكبر قليلا. ليس كبيرا تماما، لكن غرفة اضافية
المرأة:	تكفيانا. الا تكفينا غرفة أخرى
المرأة:	(وكأنها تقلب الفكرة فتعجبها) قد يكون هذا ما كنت أفكر فيه، لكنني لم أفكر
المرأة:	في غرفة اضافية. بصراحة كنت أفكر في بيت كبير، بحديقة صغيرة، ليست
المرأة:	حديقة ... لنقل فسحة يمكن أن أربي فيها شجرة ياسمين وفلة. أنا أحب
المرأة:	الزنبق البحري أيضا.
الرجل:	سيكون لك كل شيء، ولكننا يجب أن نفكر من جديد في دخلنا
المرأة:	هذا ما كنت أفكر فيه
الرجل:	لذا فأنا أفكر في عمل إضافي
المرأة:	ولكنك تعمل بالاضافة الى وظيفتك

الرجـل:	يستحق القادم الجديد جهداً آخر
المـرأة:	وأنا علي أن أفكر في العودة الى عملي بأسرع ما يمكن لي، وسأطلب أن يكون لي عمل اضافي أيضاً
الرجـل:	لن يتحقق الأمر قبل سنة
المـرأة:	إجازة الأمومة شهران
الرجـل:	ولكن ابنتنا بحاجة إليك أكثر من سنة
المـرأة:	ابنتنا ألم أقل لك دوما أنك تريد صبياً !
الرجـل:	(بغضب خفيف) أعتذر. ابنتنا بحاجة اليك . هل يرضيك ذلك؟
المـرأة:	(تحتضن رأسه بحنان) لا تغضب. كنت أمزح
الرجـل:	(يحتضنها) يرضيني أن تظلي لي دوما
المـرأة:	(وكأنها تتذكر أمراً) ألم تقل لي مرة أنك تريد نصف دسنة من الأولاد
الرجـل:	ولا أنكر أنني قلت لك نريد دسنة من الأولاد
المـرأة:	لنقنع بثلاثة صبيان وثلاث بنات
الرجـل:	وهذا يعني المزيد لأن غرفة اضافية لن تكون كافية
المـرأة:	أنت تتراجع في قولك!

- ٤ -

العجوز:	«العجوز مغمض العينين، الزوجة في مجلة لكنها تبدو بين لحظة وأخرى كمن يتوقع الباب أن يطرق فجأة، تتطلع الى العجوز بين لحظة وأخرى ثم تعود الى القراءة»
العجوز:	(مازال مغمضاً) حلم رأيت ولم أكن نائماً
الزوجة:	الأمنيات . هو حلم الأمنيات.
العجوز:	حلم الذكريات
الزوجة:	خير ان شاء الله
العجوز:	كان حلماً جميلاً. خمني (وهو يمسك بيدها)
الزوجة:	لن أخمن (بعد برهة) أتوقع أن يكون له صلة بأحفادنا
العجوز:	الأحفاد هم المستقبل البعيد البعيد. حلمي كان له علاقة بالذكريات القديمة القديمة
الزوجة:	لا ترهق نفسك بكلام طويل
العجوز:	بل أحس بالراحة وأنا أتذكر ما رأيت في حلمي
الزوجة:	الأولاد!
العجوز:	بل أنت
الزوجة:	(ضاحكة) كنت تراني في حلمك؟

كنت أراك. الصور كانت واضحة وكأنها تحدث للتو	العجـوز:
لم أشك لحظة في يقظة ذاكرتك وقوتها	الزوجة:
ولم أشك لحظة في أنك التي كنت تسيطرين على الحلم	العجـوز:
عقلك الرياضي هو السبب في ذاكرة لا مثيل لها	الزوجة:
(كمن يستعيد حلمه) في ساحة مديرية التربية	العجـوز:
ساحة مديرية التربية!	الزوجة:
شجرة النارنج كانت على الشمال، وفي الوسط كانت البركة المثمنة	العجـوز:
(تحاول أن تتذكر) النارنج. البركة المثمنة	الزوجة:
وكنت تقفين على اليمين بالقرب من الدرج العريض	العجـوز:
الدرج العريض مديرية التربية	الزوجة:
كنت أراك كما حدث الأمر أول مرة	العجـوز:
(متضحكة) أول مرة	الزوجة:
تماما. أنت خريجة مدرسة التمرّيز الفاتنة	العجـوز:
وأنت استاذ الرياضيات	الزوجة:
كنت منغيا الى محافظة بعيدة وأحاول أن أعود الى المدينة	العجـوز:
كنت أزور عمي المفتش	الزوجة:
أرأيت كيف أن الذاكرة لا تموت	العجـوز:
عندما رأيته بحذاءك المغبر، قلت أنه أثر العلم على الهندام	الزوجة:
سألتك عن الساعة	العجـوز:
وعندما علمت أنك أستاذ الرياضيات الذي لا يحمل ساعة في يده ضحكت	الزوجة:
كنت متوردة كالقطة المتماسكة	العجـوز:
أعجبني بساطتك	الزوجة:
أثارني قوة شخصيتك وكأنك تجسدين نظرية فيثاغورث بأنوثتك	العجـوز:
(بخجل) كان ذلك في الماضي البعيد	الزوجة:
كل شيء كان واضحا في الحلم كل شيء كان مسموعا	العجـوز:
ماذا كنت تسمع؟	الزوجة:
دقات القلب كانت واضحة	العجـوز:
(بخجل العذراء) قلبي كان يضرب بقوة ووضوح يوم تقدمت	
لخطبتي	
هل تعلمين كيف كان الحلم؟	العجـوز:
ما حدث بعد لقاءنا الأول	الزوجة:
بل كنت أراك تمدين ذراعك نحو صدري	العجـوز:
(بعتب) لن أفعل مثل هذا عند أول لقاء	الزوجة:
كنت تضعين اصبعك على قلبي	العجـوز:

الزوجة:	ياالحلم ياللوهم (تعود الى النافذة تراقب)
العجوز:	انتفض قلبي
الزوجة:	(مازال تراقب النافذة) ذكريات ... ذكريات
العجوز:	ذلك الطير الذبيح ينتفض
الزوجة:	(تعود اليه قلقة) في البداية كان الحلم جميلا
العجوز:	انه يرقص
الزوجة:	دعك من الأوهام
العجوز:	لكنه يعرف كيف يحلق بعيدا ... بعيدا
الزوجة:	(تمسك بيده) هل تعلم أن بيتنا الصغير لا يمكن أن يتسع لكل الأولاد
العجوز:	والأحفاد والزوجات عشرة أشخاص وأنا وأنت، يلزمنا قاعة كبرى
العجوز:	ألم نستقبلهم أيام العيد (يضم كفها الى صدرها) لا تشغلي بالك بمجيء أحد منهم
الزوجة:	(بغضب) ولكن أحدا منهم يجب أن يأتي
العجوز:	الأشغال كثيرة
الزوجة:	انشغالي عليهم أقوى من أشغالهم
العجوز:	لا أريد سواك بقربي
الزوجة:	ولكنهم أولادنا
العجوز:	نحبهم ويحبوننا
الزوجة:	ولكنني غاضبة
العجوز:	لا أريد لأحد منهم أن يحضر تلك اللحظات
الزوجة:	(تضم كفها الى وجهها) ستعيش طويلا ... أعلم أنك ستعيش
العجوز:	كنت أتمنى أن أعيش من أجلك
الزوجة:	وستفعل
العجوز:	كان يجب أن أبقى لك دوما
الزوجة:	ليس لي غيرك
العجوز:	كان يجب أن أبقى لك دوما (يتمتم بضعف) من يقدر على ذلك
الزوجة:	ستفعل ... ستفعل (تغمز وجهها في صدره)

- ٥ -

«الرجل يقدم الشاي للمرأة الجالسة باسترخاء وكأنها غارقة في حلم غريب .
هو يجلس عند قدميها ويرشف من كأسه»
الرجل: لم يكن لهم من حديث اليوم في المكتب سواك . بنت صبي، بنت صبي،
المراة: (شاردة) ومن حسم الموقف في النهاية؟

الرجل:	كنت أقول لهم لا يهمني سوى قيامك بالسلامة
المرأة:	أنت تخاف علي حقا
الرجل:	الحب يولد الخوف
المرأة:	أنت خائف إذن
الرجل:	ألا أحبك!
المرأة:	ومم تخاف؟ أن يصيبني مكروه ما أثناء الولادة
الرجل:	الولادة ليست لعبة، ولكن الله معك
المرأة:	هل تخاف أن أموت أثناء الولادة
الرجل:	(بذعر) لا تذكرني الموت. فنحن نستعد لاستقبال حياة جديدة
المرأة:	(دون تأثر) مثل هذا الأمر قد يحدث
الرجل:	لن يحدث (يضم رأسها الى صدره) لا يمكن له أن يحدث، أنت امرأة قوية
المرأة:	الموت لا يعرف القوة أو الضعف
الرجل:	حبي لك يحميك من كل خطر
المرأة:	ولكن الموت أقوى
الرجل:	(غاضبا) أنت امرأة مجنونة حقا. كأنك تتمنين الموت
المرأة:	(بتلذذ) هل تخاف حقا أن أموت؟
الرجل:	الرجل. (أقل غضبا) أموت لو حدث لك ذلك (بأكثر واقعية) أنا لا أفكر أصلا
المرأة:	في مثل هذه الأمور
المرأة:	وبم تفكر؟
الرجل:	(في محاولة لتغيير الجو) أفكر في أشياء كثيرة، أفكر مثلا . . لا بل أني أفكر
المرأة:	جديا في الطريقة التي يجب أن نستقبل بها ضيفنا الجديد
المرأة:	ستأتي زهور كثيرة الى المشفى
الرجل:	(في محاولة لخلق جو من المرح) أفكر بفريق من الموسيقيين . طبل وزمر
المرأة:	(يمشي مقلدا للطبال وهو يرسل أصواتا من فمه)
المرأة:	لا يمكن للموسيقا أن تعزف في المستشفى
الرجل:	ستكون بانتظار خروجك مع الضيف وتملا الدنيا ضجيجا
المرأة:	سيصاب الضيف بالذعر فيبكي
الرجل:	سنجعله يحس منذ البداية اننا فرحون من أجل قدومه
المرأة:	(بشيء من الحزن) هل يمكن أن نبقى الفرح دوما
الرجل:	(معاتبا) اذا استمر وضعك هكذا فسيأتي ابننا عابسا
المرأة:	ولم لا تكون ابنتنا؟
الرجل:	طيب، فأنا لا أحب البنات العابسات أيضا . . والمتشائمات
المرأة:	هل تعني انني متشائمة؟
الرجل:	بل أنت مجنونة حقا وتبحثين عن الأسى (فجأة) ولكنني أحبك وأقسم اني

سأراك أجمل مجنونة في العالم
 (تتلمس بطنها وهي تخطو بقلق بالغرفة) كنا سعداء في البداية
 ومازلنا . أأست سعيدة؟
 المرأة: الرجل:
 المرأة: الرجل:
 الرجل: المرأة:
 الرجل: المرأة:
 أنا مؤمن بأن المستقبل سيكون لنا.. ولن تكون لنا مكافأة
 سوى السعادة
 المرأة: الرجل:
 (بعد صمت) هل تعدني بالسعادة
 (ممسكا بكفيها) وهل أخلفت وعدا من قبل؟

-٦-

«الزوجة عند النافذة. العجوز يبدو وكأنه يتلو شيئا غير مسموع. تعود
 الزوجة اليه وهي تحمل مجلة بيدها»

الزوجة: العجوز:
 (بابتسامة ضعيفة) ستضحكين لو عرفت
 الرجل: العجوز:
 أحب ابتسامتك
 الرجل: العجوز:
 تستيقظ ذاكرتي القديمة .. البعيدة جدا. أتذكر الأشعار التي كنا نحفظها كنا
 نحفظها ونحن طلاب في المدرسة
 (باستغراب) مازلت تحفظ تلك الأشعار !
 الرجل: العجوز:
 ظننت أنني نسيتها . الآن تتدفق كشلال
 الرجل: العجوز:
 لا تنسى أن ذاكرتك طالما كانت قوية
 الرجل: العجوز:
 ولكن أن تذكر أشعار الشباب الأول. المتنبي، مالك بن الرّيب ، عنتره!
 الرجل: العجوز:
 الشعر الجيد لا ينسى
 الرجل: العجوز:
 منذ عشرات السنين لم يخطر ببالي أن أتذكر بيتا واحدا من تلك الأشعار
 (يستوي جالسا ويبدو كأنه يريد أن يقف على قدميه)
 الرجل: العجوز:
 (تمسك به) أفضل الا تتحرك كثيرا
 الرجل: العجوز:
 أريد أن أمشي وأنا أردد الشعر
 الرجل: العجوز:
 (تعيده الى جلسته القديمة) أنا أقرأ لك وأنت تسمع
 الرجل: العجوز:
 مجلتك قديمة، مر عليها أسبوع
 الرجل: العجوز:
 هناك دوما شيء يمكن أن نقرأه بالرغم من معرفتنا له
 الرجل: العجوز:
 اقرأي لنا الأبراج

الزوجة:	ومتى كنت تهتم بالأبراج
العجوز:	أريد أن أعرف شيئاً عن برجك
الزوجة:	ولماذا ليس برجك
العجوز:	لأنى لا أنتظر أحدا يأتي
الزوجة:	ألا تنتظر قدوم أحد منهم فعلاً؟
العجوز:	العجوز: لا أظن أنى أريد أن أقع في فخ الوهم
الزوجة:	(شبه غاضبة) هل من الوهم أن تنتظر أولادك؟
العجوز:	انتظرهم. هذا حقيقة. أن يأتوا فهذا ليس حقيقة
الزوجة:	من أين جاءتك القسوة فجأة، وأنت الأب الرقيق
العجوز:	ليست قسوة. هي الواقعية يا عزيزتي
الزوجة:	ولم هذه الثقة المطلقة
العجوز:	(مقاطعا) أنت استدعيتهم ... أليس كذلك؟
الزوجة:	لا أنكر ذلك
العجوز:	كان هذا منذ البارحة
الزوجة:	لا بد أن شيئاً ما أعاقهم
العجوز:	واليوم لم يأت أحد منهم
الزوجة:	ما زال هناك وقت
العجوز:	وأنت قلقة أن يصلوا بعد فوات الأوان
الزوجة:	لا أفهم تلميحاتك المتشائمة
العجوز:	لنكن واقعيين، فالوقت بات ضيقاً
الزوجة:	أي وقت
العجوز:	وقت الانتظار
الزوجة:	(بقسوة) لا أسمح لك بهذه النظرة السوداء (برقة) لا أريدك أن تقسو على أولادنا
العجوز:	لست أقسو على أحد. أنا أفهم سر غيابهم
الزوجة:	تعرف ولا تقول لي
العجوز:	الحياة
الزوجة:	(باستغراب) الحياة!
العجوز:	هم مشغولون بالحياة. وأنت هنا مشغولة بالموت
الزوجة:	أنا مشغولة بك بهم
العجوز:	والحياة أقوى من الموت
الزوجة:	ما عدت أفهم شيئاً

« المرأة تعود من النافذة، بينما الرجل على طاولة الرسم يخط على الورق »

المرأة:	كيف تتخيل ابننا؟
الرجل:	سيكون قويا ... ذكيا
المرأة:	وجميلا (بدلال) على الأقل مثلك . لكنني أريد أن أعرف مستقبله
الرجل:	الرجل سيكون محبا للناس ويحبه للناس
المرأة:	هل تتصوره مهندسا مثلك
الرجل:	بل أفضل مني ، فأنا مساعد مهندس
المرأة:	ولكنك أفضل من أي مهندس
الرجل:	(بعد لحظة) وإذا أراد أن يكون طبيبا
المرأة:	له . الأمر ولكنني أريده ناجحا، ويكسب الكثير من المال
الرجل:	الأرزاق مقسومة
المرأة:	(بعناد) بل يجب أن يكون قادرا على أن يكون قويا
الرجل:	المال ليس معادلا للقوة
المرأة:	(بغضب) وما هي القوة إذن؟
الرجل:	أن يكون انسانا ... يتقن عمله ... يفعل أشياء لها قيمة
المرأة:	وأين القوة اذا لم يكسب
الرجل:	من يتقن عمله يكسب
المرأة:	ألا تتقن أنت عملك!
الرجل:	(بتوجس) تلمحين الى أنني لا أكسب مالا
المرأة:	نكسب أنا وأنت ما يكفي قوت يومنا
الرجل:	لا أراك راضية
المرأة:	راضية ! مالذي يرضي في هذه الحياة الصعبة؟
الرجل:	القناعة
المرأة:	القناعة. ألا يقنع الناس الذين يكسبون بما يكفي لحياة لا ثقة
الرجل:	اننا نفعل ما بوسعنا . أنت تعملين .. وأنا أعمل فوق طاقتي
المرأة:	وكيف نستقبل ضيفنا الجديد؟ بالقناعة!
الرجل:	بالقناعة والرضى والتفكير في دخل آخر
المرأة:	حالمة أريد لأولادنا حياة جديدة. حياة عصرية كما يعيشها الآخرون
الرجل:	ومن لا يريد
المرأة:	(تستطرد) كما في الأفلام
الرجل:	كما في التلفزيون

وهل لدينا تلفزيون كي نحكم على ما يجري في العالم	المــــــرأة:
خطوة أخرى ويكون لدينا	الرجـل:
سنة كاملة ونحن نجمع قيمته ، والناس لديها اثنان ... ثلاثة	المــــــرأة:
ولديهم سيارة وشاليه قرب البحر	الرجـل:
هذا ما أريده لأولادنا .. لنا	المــــــرأة:
سيتحقق لنا ما نريد	الرجـل:
(ساخرة) بالقناعة	المــــــرأة:
وماذا تريدني مني أن أفعل	الرجـل:
أريدك أن تفكر في مستقبل القادم الجديد	المــــــرأة:
(بغضب) الا أفكر ... ألا تظنين أنني أعمل ليل نهار	الرجـل:
انك تفعل وأنا أشهد على ذلك . لكن ...	المــــــرأة:
لكن ماذا؟	الرجـل:
أريدك أن تغير طريقة تفكيرك	المــــــرأة:
(بعناد) قبل أن نتزوج كنت هكذا ... وسأبقى	الرجـل:
هذا، شأنك ولكني لا أريد لهذا الاسلوب أن ينتقل الى أولادنا	المــــــرأة:
أعدك بأن أحضنهم من عدوى القناعة	الرجـل:
وأريدك أن تفكر في حاضرننا أيضا	المــــــرأة:
حاضرننا هو الحب وانتظار من سيأتي بشيء أكبر من الحب	الرجـل:
حاضرننا هو الفقر وانتظار من سيأتي بكثير من القلق والخوف	المــــــرأة:
كنت أظن أن حبي لك يحميك من القلق والخوف	الرجـل:
(معاتبة) هل غضبت؟ بل أنت غاضب أنت تعلم أنني أحبك	المــــــرأة:
(باستسلام) أعلم .. أعلم، وهذا ما يحيرني	الرجـل:
(بعد صمت) ألا تحب ابننا القادم؟	المــــــرأة:
أحبه، انه المجهول الذي يعد الأمل	الرجـل:
اذن فلتفكر من أجله	المــــــرأة:
كيف؟ ألا أفكر به في كل لحظة	الرجـل:
بل لنفكر في مستقبله ... لنفكر في أن تكون له القوة	المــــــرأة:
(بحيرة) أية قوة تريدني له!	الرجـل:

- ٨ -

« يجلس العجوز على مقعد قديم لكنه وثير ويتدثر بغطاء سميك ينظر الى النافذة . الزوجة تنظر اليه بعتب»
 هكذا أفضل، فأنا أستطيع أن أنظر الى النافذة أيضا

العجـوز:

الزوجة:	ماكان علي أن أستمتع اليك، فالجلوس قد يتعبك
العجوز:	والانتظار ألا يتعبك؟
الزوجة:	عد الى الاستلقاء وأنا أعدك ألا أنتظر أحدا
العجوز:	وكيف أعدك أنا ألا أنتظر أحدا، وأنا في الحقيقة أنتظر مثلك
الزوجة:	(باستغراب) ولم تخف عني؟
العجوز:	أنا أنتظر أحدا لن يأتي
الزوجة:	أحيانا لا أفهمك
العجوز:	وأنا أريدك أن تلقي عن كتفك تلك العبء الثقيلة التي اسمها الانتظار بلا أمل
الزوجة:	لا أعلم من أين تجيئك تلك الثقة القاسية
العجوز:	قلت لك أنهم مشغولون بالحياة
الزوجة:	لهم كل الحياة
العجوز:	الحياة كالبحر يزداد عطشك مع اقبالك عليها
الزوجة:	لكن هذا لا يمنع من تذكر عجوزين في لحظة ... (تتوقف مترددة)
العجوز:	لا تخجلي من ذكرها هيا فإن اسمها اللحظة الصعبة
الزوجة:	أقصد في كل لحظة. ألا نتذكرهم نحن في كل لحظة
العجوز:	أعتقد أنه حان الوقت لنفهم تلك المعادلات
الزوجة:	أية معادلات؟
العجوز:	المعادلات الرياضية التي تتحكم فينا
الزوجة:	لم أسمعك من قبل تتحدث عن مثل هذه المعادلات
العجوز:	الجامعات لا تعلمها
الزوجة:	اخترعتها!
العجوز:	بل هي رحلة الحياة المستقيمة على خط قصير بين كهفين
الزوجة:	(باستغراب) خط قصير بين كهفين!
العجوز:	خط يمتد بين رحم الأم الذي تنمو فيه وبين حفرة القبر التي نضمحل فيها
	(تتطلع اليه الزوجة بنظرة دهشة تخالطها المحبة والاحترام، بينما هو يبدو وكأنه أكثر قوة من مرضه، ويتحدث بتدفق كأنما يحدث جمهورا في محاضرة، أو أنه يدلي باعتراف)
العجوز:	مدة الحياة تساوي الزمن الذي نقضيه في الرحلة بين الرحم والقبر .
	شكل الحياة يساوي الطريقة التي نقطع فيها تلك المسافة
	أحدهم يهرول دون أن يعلم أنه يختصر الرحلة. فالسرعة لا تتناسب مع مدة الحياة.
	أحدهم عين له دوما على نقطة البداية ولا ينظر الى نقطة النهاية.
	أحدهم يخلف وراءه البداية ويمضي دون نظرة واحدة الى الماضي.
	رجل يراقب الآخرين كيف يراقبونه فيتعثر..

آخر يلاحقه الوهم فينحني على الأرض يلتقط كل شيء لأن الكسب هو في الحصول على أي شيء.

كنت أمشي مستقيم العود فانحنيت.

ابننا البكر تصور انه يستطيع أن يغير العالم فلاحقته الشبهة فكان الاختفاء له هو الطمأنينة.

الزوجة:

(معلقة) اذن فأنت تعذره لأنه لم يأت

العجوز:

(متابعا) الأوسط يدرب ذراعيه على الامتداد في كل اتجاه يقطف الثمار من كل غصن. الثمرة ناضجة ... عجرة فهذا لا يعنيه

الزوجة:

(معلقة) التجارة تشغل الانسان دوما عن محبة الآخرين له

العجوز:

(متابعا) التجارة ليست في تنمية الحساب في المصرف التجاري. التاجر العظيم من ينمي رصيده في قلوب الآخرين

الزوجة:

(معتضة) ولكننا نحبه

العجوز:

(متابعا) ابننا الأخير يهرول على الطريق لاهثا

الزوجة:

(معلقة) الوظائف الحكومية متعبة وتستهلك حياة الانسان

العجوز:

(الى الزوجة) المعادلة ليست واضحة في ذهنه

الزوجة:

انه يرقى السلم درجة درجة

العجوز:

ذات يوم حسبت انني اذا اتقنت تدريس الرياضيات في المدرسة الثانوية سأصبح استاذا في الجامعة

الزوجة:

لكنك قضيت مرحلة وأنت تحاضر في الجامعة

العجوز:

تصورت للحظة خادعة انه يمكن لي أن أصبح عميدا للكلية. ومنهم من يحسب أن الطريق الى الوزارة عمادة الكلية برئاسة الجامعة، والنتيجة هي كرسي الوزارة

الزوجة:

هذا يمكن أحيانا

العجوز:

تلك هي لعبة الوهم التي وقع فيها ابننا

الزوجة:

هل تلومه على طموحه؟

العجوز:

بل أحزن من أجله جهله بأصول اللعبة

الزوجة:

أية لعبة؟

العجوز:

لعبة الغابة

الزوجة:

الغابة!

العجوز:

الغابة التي نمت على طرفي الطريق بين الكهفين. في البداية كان قانون الغابة له علاقة بالبقاء فكان التوازن بين الأحياء. اليوم يخل ذلك القانون بالتوازن

الزوجة:

(بخوف) اني قلقة عليه

(يقرع الباب الخارجي . ينظر العجوز باتجاهه مغمضا. الزوجة سعيدة وكأن الروح ردت اليها.)

العجوز: أي غريب يأتي الينا
 الزوجة: لا بد أنه أحد الأولاد (تهرع الى الخارج)
 العجوز: (مغمضا يحادث نفسه) كنت أحلم. اليوم انتظر. ماالذي ينتظر المسكينة
 سوى الوحدة. انه الخط المستقيم لا بد من عبوره
 الزوجة: لم يكن أحد من الأولاد
 العجوز: لا بد أنهم الجيران
 الزوجة: رجل من العمارة المقابلة يقول أن زوجته قد تكد قبل أوانها ويريدني أن
 أساعده. هل أنا ممرضة أم قابلة؟
 العجوز: العجوز: لك خبرة وأنت أم وممرضة عريقة
 الزوجة: المسكين كان يبكي
 العجوز: اذن فاذهبي وخففي عنه وعن زوجته. لا بد انها في خطر
 الزوجة: وكيف أتركك وحدك؟
 العجوز: فرصة للاشتياق
 الزوجة: (وهي ترتدي معطفها وتحمل حقيبة التمریض) لن أتأخر. إذا جاء أحد من
 الأولاد قل له اني غاضبة
 (تخرج بينما العجوز يلاحقها بنظراته)
 العجوز: (يحادث نفسه) امرأة نبيلة لا تستحق الهجر ولا الوحدة. لا تستحق أن تكون
 حزينة بأي حال

- ٩ -

« في منزل الشابين. الزوجة الممرضة تخلع معطفها. الرجل الشاب يدخل
 الى الغرفة الأخرى ليعود بعد لحظة تلاحقه أصوات استغاثة من زوجه»
 الرجل: انها تستلقي على السرير تتألم
 الزوجة: سأراها. هل يشرف عليها طبيب
 الرجل: سجلنا في مشفى التوليد، ولكن الأمور سارت بغير ما نتوقع
 (تدخل الزوجة الى الغرفة)
 الرجل: (وحيدا) أحمد الله انني لجأت الى ممرضة من الجيران
 الزوجة: (من الداخل تصرخ) اسرع بالماء الساخن
 (صوت المرأة تصرخ من ألم عظيم)
 الرجل: (وهو يهرع الى الحمام) يا الهي
 (الغرفة دون بشر يتنازع صممتها أصوات من الطرفين)
 المرأة: يا الهي ... سأموت
 الزوجة: لن يموت أحد في ليلة كهذه (تنادي) الماء الساخن يا ولدي

- ١٠ -

العجوز: «العجوز يقوم بصعوبة من على المقعد ليتجه الى النافذة»
ننتظر.... من منا لا ينتظر. أحد قادم . أحد ذاهب . بين المقعد والنافذة مسافة.
بين الانتظار والانتظار مسافة.

العجوز: (يستند بذراعيه الى النافذة ويتطلع الى الشارع)
يا للمرأة الرائعة تحب دوما استقبال الحياة. ترى هل جاء القادم الجديد
(يحس بتعب) أعلم أن أحدا من الأولاد لن يأتي.
(يتحسس ساعده ومن ثم صدره. يعاني من ضيق، يحاول أن يتحرك
عائدا لكنه يسقط على حرف النافذة بلا حراك)

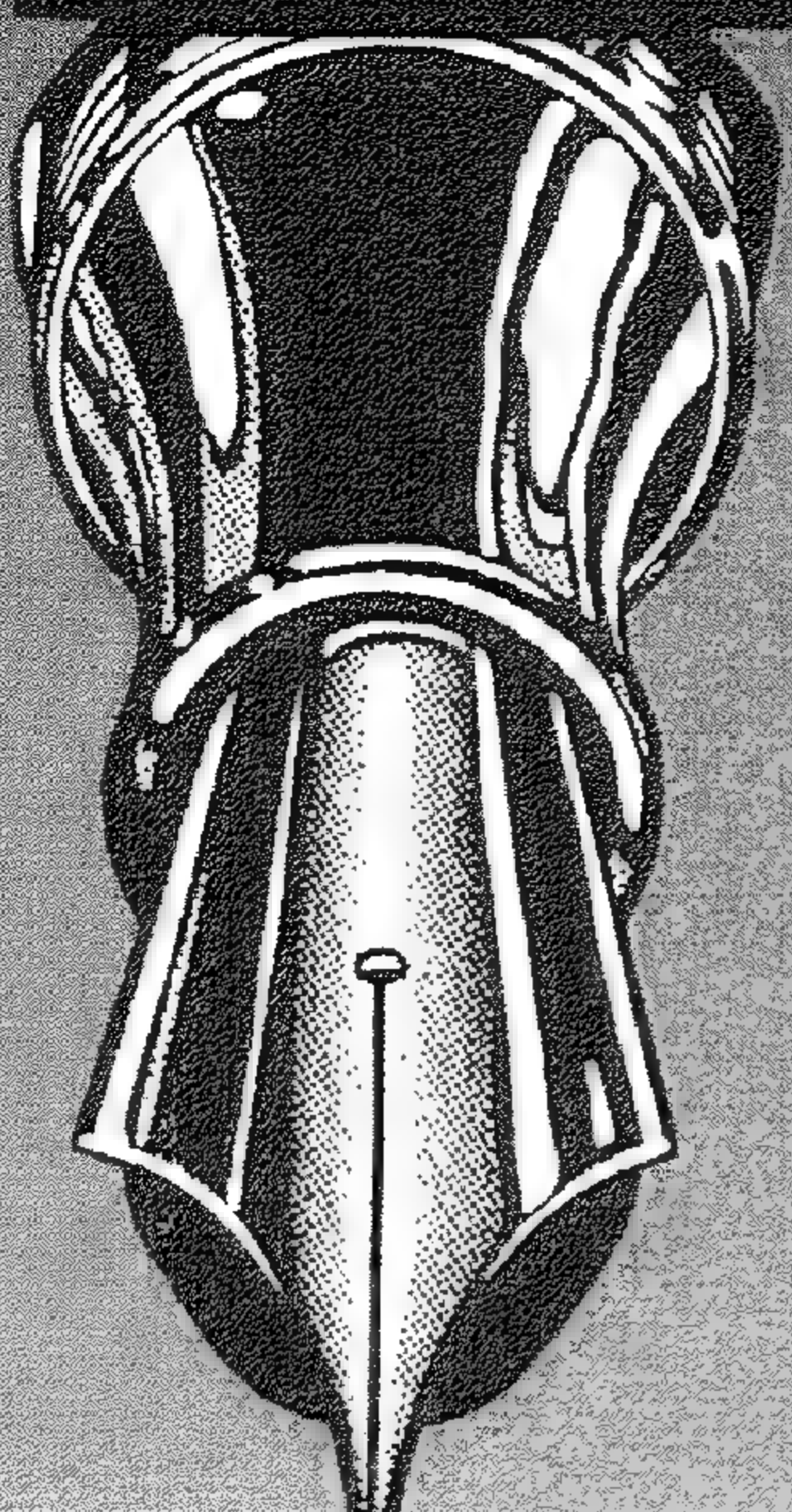
- ١١ -

«يبدو الآن المنزلان وكأنهما مشهد واحد. الساعة تمشي ويسمع لعقاربها
ايقاع ملح. الرجل يحمل بين ذراعيه الوليد الجديد ويطوف به المكان فرحا».
الزوجة تدخل البيت وهي تتمتع بكلمات وكأنها تشرح لزوجها العجوز ما
حدث. بعد لحظات تفاجأ بالعجوز منكبا على النافذة فتصرخ جزعة».

الزوجة: كانت فرحة الأب هائلة (تنظر الى النافذة) يا الهى
الرجل: (تدخل كلماته مع بكاء ابنه) أهلا بك يا أمير المستقبل
الزوجة: (وهي تحتضن العجوز باكية) ليس عدلا أن ترحل وحيدا هكذا
(يتداخل نحيب الزوجة ببكاء الطفل الوحيد)
الرجل: (وهو يعود بابنه الى غرفة النوم) الآن ابتدأت حياة جديدة
الزوجة: (تعاود الامساك بذراع العجوز متفحصة نبضه) هل توقف كل شيء
(تقبل جبينه وكأنه طفل تحنو عليه) الآن ابتداء انتظار اللحظة التي لا بد
منها، وهي آتية أيها الحبيب. آتية آتية.

(يتداخل نحيب الزوجة ببكاء الطفل الوليد، ينبض الساعة المتعاضم والذي
سيغطي على كل شيء مع الحلول التدريجي للظلام الكامل)
(بعد لحظات تتصاعد بهدوء حركة الحياة في المدينة مع ضوء غامر للمشهد الذي بات بلا أشخاص.
همسات. صراخ. أصوات سيارات. أهازيج. تصفيق. مواء قطط. ايقاع قطرات
المطر بعد رعد. أذان الميت، ثم أغنية عاطفية. تعليقات سياسية متشابكة من
الراديو مقطع شعري

انتهت يوم ١٩٩٥/٢/٧



تأملات

■ النقد الأدبي في القرن العشرين

عبد الكريم المقداد

النقد الأدبي في القرن العشرين

عرض: عبد الكريم المقداد

أوسع بانوراما للنقد الأدبي وجدت حتى الآن:

على طبق متفرد مشغول بالجهد والدأب والأناة، يقدم الدكتور قاسم المقداد، أستاذ اللسانيات العامة وتاريخ الفكر القديم في جامعة دمشق، قسم اللغة الفرنسية، ترجمة متميزة لبانوراما أدبية نقدية شاملة، تستحضر كل مدارس النقد الأدبي منذ بدايات هذا القرن وحتى إرهاباته الأخيرة.

والمتتبع لشئون الأدب ونقده سيحدث منذ الوقفة الأولى مع غلاف الكتاب أنه أمام عمل مترع بالرصانة والجدية ومتعة الفائدة. فالمؤلف (جان إيف تادييه)، الأستاذ في جامعة السوربون الجديدة، واحد من أعلام النقد الفرنسي، وله باع طولى في مناوشة الرواية على وجه الخصوص. أما الناقد، الأستاذ في جامعة دمشق، ومدرس النقد الغربي والأدب العالمي في المعهد العالي للفنون المسرحية، فهو

متابعات

متابعات

متابعات

متابعات

متابعات

متابعات

متابعات

متابعات

متابعات

متابعات

متابعات

متابعات

متابعات

عضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب في دمشق. وإذن... فأنت مدعو لوجبة دسمة يقدمها لك مهرة متخصصون.

يأتيك (النقد الأدبي في القرن العشرين) في مقدمة وعشرة فصول وخاتمة، جاهدوا لوضعك أمام ما أنتجه الفكر النقدي الأدبي خلال قرن مديد أوشك على الكمال. والمعروف أن ما شهده هذا القرن من مدارس نقدية لم يشهده سواه. الأمر الذي صعب مهمة هذا المؤلف وأغراه بالتطاول، رغم التكتيف والإيجاز، فجاء في أربعمئة وخمس وثلاثين صفحة من القطع الكبير.

ولما كان اعتمد التسلسل التاريخي في الظهور، كان من المنطقي أن يعقد أول فصوله لمدرسة تعد أساساً لنهضة النقد في القرن العشرين، ألا وهي المدرسة الشكلية الروسية. حيث يتبع هذا الفصل مراحل هذه المدرسة منذ (حلقة موسكو الألسنية) عام (١٩١٤) إلى (جمعية دراسة اللغة الشعرية) عام (١٩١٧)، ثم (حلقة براغ) عام (١٩٢٦)، وحتى صدور قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي بحل كافة المجموعات الأدبية عام (١٩٣٢).

خلال ذلك نتعرف على أهم إنجازات هذه المدرسة في التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، والانتقال من مفهوم الشكل إلى الوسيلة فالوظيفة، واعتبار الشعر شكلاً خاصاً من أشكال الخطاب له سماته اللغوية الخاصة، ثم الانشغال على طرائق التعبير بأدوات مختلفة ومتميزة أدت إلى تطور الأشكال وافتراع جديد فيها.

ومن الطبيعي، والحال هذا، أن نقف عند أهم أعلام هذه المدرسة مثل (توماشفسكي) الذي أرسى مفاهيم الحكاية والخطاب والتخييل والسرد. و(شكوفسكي) الذي أكد ما ذهب إليه (توماشفسكي) وتوسع فيه أكثر من خلال معالجة الأبنية القصصية والروائية، وتحليل النص السردي، وإصراره على حقيقة كون الأدب واقعاً موازياً وليس ظلاً للواقع. كما لا ينسى

المؤلف إسهامات (تينيانوف) في تحليل الشعر وتمييزه بين زمن الشعر وزمن النثر من حيث تنامي وحدات الإيقاع الدلالي حيث أكد على دلالة المفردة ضمن سياقها فحسب.

أما عند التطرق إلى (حلقة براغ) فنقف عند شعلة هذه الحلقة (رومان جاكوبسون) في دراساته الألسنية على الشعر والنثر، وبحثه في الأسباب التي تجعل من الرسالة الكلامية عملاً فنياً، واشتغاله على نظرية الاتصال، وتأكيده على ضرورة التعمق في الألسنية والتبصر في قدراتها الرائدة وثراء فوائدها في مجالي الأدب والنقد الأدبي. وغني عن القول ما وفرته هذه الآراء وغيرها من الدراسات الشكلية الروسية من أسس لنهضة نقدية أدبية حقيقية.

على أن ما يلفت الانتباه منذ بدايات هذا الفصل هو ذلك الجهد الذي أولاه المترجم للكتاب، فهو لم يكتف بترجمة الأصل وحسب، بل عمد إلى تعريف كل ما جاء في المتن من أمور قد تشكل على القارئ العربي، والتي عرضت في سياقات المؤلف دونما تنويه أو إحالة إلى فحوى. فجاءت الهوامش التي وضعها المترجم ضرورات واجبة الحضور في النص العربي لما لفقدها من تعطيل لسيرورة النص وإرباك للقارئ العربي. ولم يتخل المترجم عن هذه الهوامش، رغم ما بذله فيها من جهود إضافية، حتى نهاية الكتاب.

في (النقد الألماني) وهو مبحث الفصل الثاني من هذا الكتاب، يعرض المؤلف لخمسة من عمالقة النقد الألماني، مختصراً أهم ما اضطلع به كل منهم في مساره النقدي. فيظهر (فريدريك غوندولف) وقد أبدى اهتماماً كبيراً بوحدة المبدع، تلك الوحدة الروحية والجسدية التي تظهر كحركة وكشكل في آن معاً، وهي وحدة دينامية أبعد ما تكون عن السكونية. أما (أرنست روبير كورتيس) فقد كان أكثر اهتماماً بالأسلوب، حيث تمسك بفكرة الشمولية والتماسك والتناغم في النص وضرورة إحاطة المبدع بموضوعه من نظرة واحدة. في حين

اشتغل (أويرباخ) على عزل وإعادة إنتاج نصوص تعود إلى عصور مختلفة، ثم مقاربتها مركزا على المستويات الأسلوبية للتمثيل الأدبي. وفي الوقت الذي اقترب خلاله (سبيتزر) من علم الدلالة والأسلوبية، وحاول إظهار النبض الداخلي للنص، نرى (فريدريش) يتصدى لتقنيات الشعر الحديث محاولا تفسير بعض غرائبيات ونقائض وتصادمات هذا الشعر.

لا شك أن اختصارنا للمختصر، أساسا، يغيب الكثير الممتع من التفاصيل الضرورية لمسيرة خيوط الآراء النقدية. ذلك أن محاولتنا هنا تستهدف النقاط اللمع الأساسية المبتوثة في كل فصل، والتي لا تستقيم بغير شيء من التفصيل، المستنكف بدوره عن ترك موطنه الشاسع (الكتاب) إلى مكان ضيق ومحدود من صفحات المتابعة، ولكن.. تبقى النبذة السياحية عن المكان ضرورة لإغراء السائح باستغلال فيئه.

بعدما رأينا ابتعاد المدرستين السابقتين عن مبدع الأثر، وتركيزهما على الأشكال، يقترب الفصل الثالث من (مدرسة جنيف) المتميزة بعودتها إلى وعي المبدع، واهتمامها بالبعدين النفسي والفلسفي. وهنا نطالع إسهامات مدرسة جنيف وعلى رأسهم (مارسيل ريمون) الذي عارض النزعة التعليمية في النقد، وقلص دور التاريخ إلى حدوده الدنيا محاولا النفاذ إلى عمق النص لإقامة العلائق بين الجزء والكل، وبين الكل والجزء، مهتما بعض الشيء بالتعليق النفسي والفلسفي. وقد تابع (ألبير بيغان) نهج (ريمون) في استبعاد التاريخ الأدبي والمقولات الوصفية الجاهزة. لكنه عول أكثر على فلسفة الفن، ومحاولة كشف الأسئلة التي يثيرها النص، فاصلا العمل عن بعده الاجتماعي والسياسي. في حين استغرق (جورج بوليه) في ميتافيزيقيا الشعر وشعر الميتافيزيقيا، مهتما بتتبع النظام العقلي لكل كاتب، يساعده في ذلك اتكاء على التحليل الفلسفي والوجودي. أما (جان روسيه) و (ستاروبنسكي) فقد شغفا بالعودة إلى وعي

الكاتب، والذهاب خلف الكوامن الدلالية في النص. وقد ظهر اهتمام (روسيه) جليا بعلم الجمال وملاحقة مظاهر الأبنية السردية.

سيبقى الاهتمام بالبعد النفسي مسايرا لنا في الفصل الرابع (نقد الخيال) لكن على درجة أعمق، واستغلال أدق. فنرى (غاستون باشلار) يحاول إعادة اكتشاف عالم روح الفنان من خلال صورته، ومن خلال الظلال النفسية اللاواعية التي تترك حضورها على اللغة. ونرى (ديوران) يتماهى مع كيفية انتظام الخيال في الأساطير عن طريق ملاحقة المعنى النفسي والسوسيولوجي للأساطير. ثم يأتي (نورثروب فراي) ليلور أنثروبولوجيا التخيل، ويعقد دراسات قيمة توسع من مفاهيم التخيل، وتلامس الحساس من مفاصل النصوص.

نلاحظ أيضا أن روح التخيل قد سحبت ظلالها على الفصل الخامس من هذا الكتاب (النقد التحليلي النفسي)، ولكن مع استغراق أشد في ملاحقة البعد النفسي والتركيز على المسارب النفسية اللاواعية في النص. وقد عرض هذا الفصل للعديد من أقطاب هذا الاتجاه مثل (فرويد) و(مورون) و(مارت روبير).

وحتى لا نغفط المترجم حقه، يتوجب علينا تسجيل نقطة حساسة لصالحه، قبل متابعة الآتي من الفصول. ذلك أنه اجتهد في معالجة المصطلحات النقدية الكثيرة في ثنايا هذا الكتاب، فعمد في كثير من الأحيان إلى ترجمة المصطلح، كما جرى التواضع عليه في اللغة العربية، ثم أتبعه بإيجاز تفسيري وضعه بين قوسين، وضمن المتن ذاته. وهكذا ضمن تواصل القارئ مع النص وأغناه عن قطع القراءة للعودة إلى مسرد المصطلحات، مستحوذا بذلك على انتباه القارئ، ومحافظا على تركيزه إلى حد كبير.

بعيدا عن الوعي الفردي وتحليلات لاوعي الكاتب، تنعقد الصلات بين العمل الأدبي والمجتمع المعيشي. ويبدأ الخوض في تشعبات هذه العلاقة في الفصل السادس (سوسيولوجيا

الأدب) حيث نتعرف إلى مؤسسي هذه المدرسة وأولهم الناقد الشهير (جورج لوكاش).

ربط (لوكاش) تطور الأدب بتطور المجتمع إذ إن «الشكل الروائي هو انعكاس لعالم مخلخل». إضافة إلى اهتمامه بالعلاقة المتبادلة بين التطور الاقتصادي والاجتماعي، وبين مفهوم العالم والشكل الفني الذي يشتق منه. ناهيك عن اجتهاداته في دراسة الرواية التاريخية كمحطة للتطور التاريخي، ودراساته للرواية الاجتماعية، واهتمامه بالفعل المتبادل بينها وبين الرواية التاريخية. فالأولى تجعل الثانية ممكنة، والثانية تحول الأولى إلى تاريخ حقيقي للحاضر.

(لوسيان غولدمان) هو المؤسس الثاني الذي اهتم بالمادية التاريخية بوصفها قائمة على أن الأدب والفلسفة هما تعبيران عن رؤية للعالم. وأن الرؤى حول العالم ليست وقائع فردية بل اجتماعية. وذلك طبعاً دون إغفال القيمة الجمالية للعمل. ولكن يجب التنبيه إلى أن غولدمان لا يعتبر التفسير السوسيولوجي قادراً على الإحاطة بالعمل الفني، إنما هو خطوة أولى لازمة على هذا الطريق.

بعد ذلك يعرض لنا هذا الفصل مفاصل نقدية حساسة وغاية في الأهمية تعاملت معها هذه المدرسة بكثير من الحذق والتعمق. فقد بحثت الأبعاد الدلالية والتركيبية والسردية للنصوص، واجتهدت في دراسة سوسيولوجيا القراءة والعلاقات المتداخلة المؤثرة في وعلى سيرورة القراءة. كما لم تنسَ الخوض في كيفية الاستقبال أو التلقي عند القارئ أو المشاهد، بل توسعت في دراسة أنماط ومراحل التلقي، متتبعة القيم الجمالية للتلقي.

لكن الثورة النقدية الأعمق كانت مع اللسانيات في بداية الستينيات من هذا القرن، حيث تم اعتماد الأدب على أنه لغة قبل كل شيء، في مادته وأداته المحملة بالمعنى. وهذا ما سيبحث فيه الفصل السابع، عارضاً لأبحاث رائدي اللسانيات البنيوية: (جاكوبسون) و(أميل بنفنيست). فما

اللسان إلا نسق تتحد أجزاؤه ويقوم بتنظيم علاقات متمفصلة، تختلف عن بعضها، وتحدد بعضها بالتناوب. وقد تسنى لـ (جاكوبسون) و(بنفنيست) البحث في زمن التاريخ وزمن الخطاب، وبالتالي التمييز بين زمن الخطاب وزمن السرد.

أما (فيزيش) فقد طرح الألسنية النصية كتطوير للألسنة البنيوية، وعمد إلى تفجير إطار المقطع في علم وظائف لأصوات وإطار الكلمة في علم المعاني، وتفجير الجملة في علم التراكيب. في حين اهتم (فاليري) بتحليل وظائف اللغة، واشتغل على الحساسية الخاصة القائمة في المسافة بين المعنى والعلامة.

وفي إطار الأسلوبية، كفرع من اللسانيات، نتعرف إلى جهود (مايكل ريفاتير) في دراسته للأسلوب على ضوء الألسنية البنيوية، ثم معالجته للشعرية والسيمائية، وافتراعه عدة أنواع للأسلوبية كالأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية السياقية، وأسلوبية الانزياح. وفي نهاية الفصل يؤكد المؤلف على ما فعلته اللسانيات من بحث للبلاغة وبحث في الاستعارة والكناية والمجاز والقلب والربط... الخ بعد أن استبعد تعليم البلاغة منذ نهاية القرن التاسع عشر.

عن (علامية الأدب) التي تمر ظاهرياً عبر المناهج والفروع المعرفية الأخرى التي تعالج بدورها العلامات، كما تتقاطع مع الألسنية التي تتضمنها وتنشأ عنها لتنتهي في آخر الأمر إلى علم الاجتماع، ينعقد الفصل الثامن فنتابع تطور العلامية الأدبية من الناحيتين النظرية والتطبيقية. فنتابع اجتهادات الناقد المعروف (رولان بارت) في معالجته العديد من المفاهيم النقدية مثل: الأصالة والمرجعية، الإحياء في اللغة الشعرية، والبدال والمدلول، اللسان والكلام... الخ. كما نطلع في ذات الوقت على جهود (بروب) في معالجته أشكال وقوانين البنية الحكائية. ثم محاولات (غريماس) تحليل

القصص الأسطورية اعتماداً على مفاهيم: العاقل، المرسل، الموضوع... الخ.

وفي فصل مهم لهذه المدرسة، تشكل مجلة (تل كل)، تقدم (جوليا كريستيفا) دراسات رائدة عن مفاهيم النص والكتابة والتناص، إضافة إلى تحليلها البنية الروائية تحليلاً دلالياً. كما عمدت أيضاً إلى إجراء تقابل بين النص التوليدي القائم على العامل والتناص والمجموعات السردية، وبين النص الظاهرة القائم على الاستشهادات والنقل الحرفي والحالات السردية. ولا تزال أبحاث (كريستيفا) نقاط علام بارزة لا يمكن الاستغناء عنها في أيامنا الحاضرة.

سيتواصل التأكيد على هذه المعطيات، والتركيز على مفاصل النص وطرائق بنائه بشكل مفصل في الفصل التاسع حيث (الشعرية). فنرى كيف اهتم (فورستر) بشعرية النثر، منطلقاً في دراسته للرواية من سبع مقولات ضرورية هي: القصة، الشخص، الحبكة، الخيال، النبوءة، البنية، الإيقاع. كما اهتم (واين بوشا) بمعاينة أنماط السرد وتحديد موقعي المؤلف والقارئ. مثلما اجتهد وقدم بحق تحليلات قيمة عن العرض والمشهد والتعليق وبنية السرد في النص الروائي.

أما الفرنسي (جيرار جينيت) فقد تم له استقصاء مختلف احتمالات الخطاب، ومناقشة قضايا المسرود مهتماً بالزمن والصيغة والصوت. إضافة إلى بحثه في مسائل غاية في الأهمية مثل مسألة التلقي، ومسألة التناص، ومسألة الترافق. زد على ذلك افتراعه مصطلحات خاصة كالنصية الأولى، والنصية الضامة.

لاحقاً سنرى أن (الشعرية) لم تقف عند حدود النثر، بل كانت هناك أبحاث متساوقة تعالج شعرية الشعر، شارك فيها كوكبة من الأسماء البارزة مثل (إليوت) و(امبسون)، و(كوهين) في تركيزه على نظرية الانزياح، و(غريماس) في اعتماده فرضية التشاكل. ناهيك عن اهتمام (الشعرية) بدراسة كيفية استقبال

النصوص، وطرح مفهوم القارئ المنتج، والنظر في كيفية الأبنية النصية، واعتماد وظائف النصوص ضمن سياقاتها.

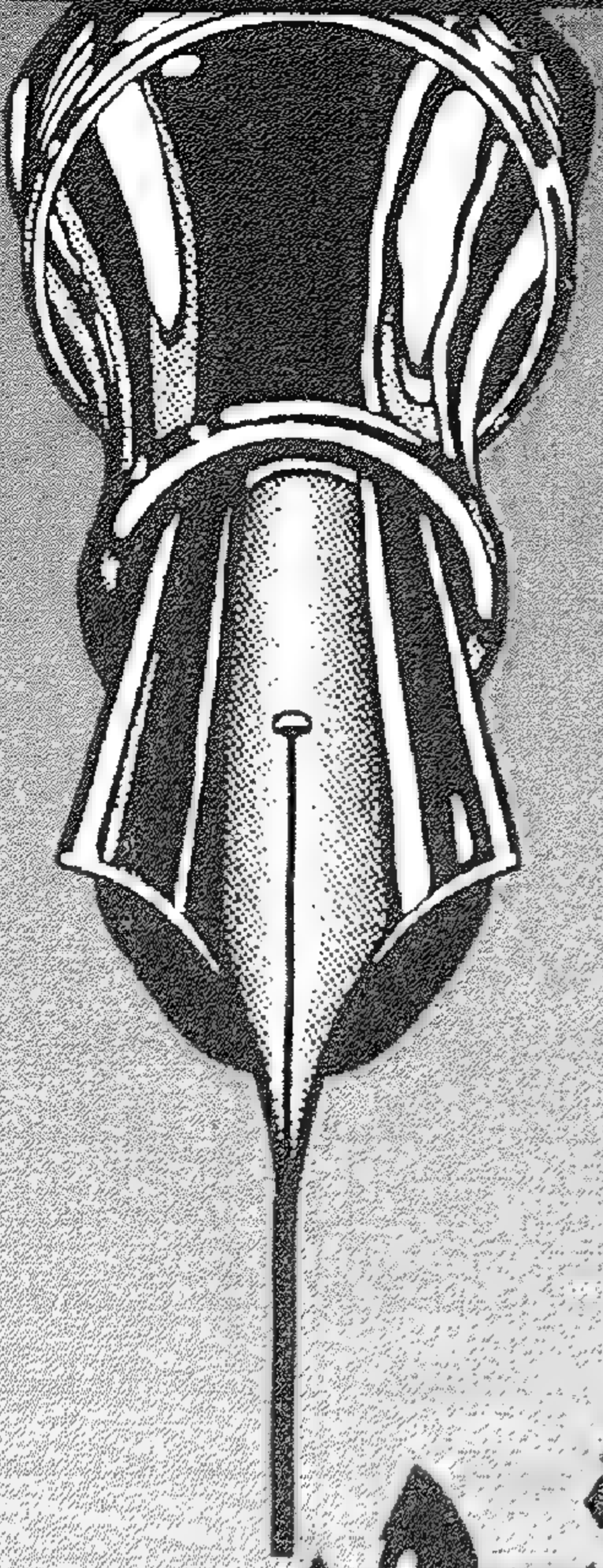
بعد ذلك سيكتشف أصحاب المناهج الحديثة في النقد الأدبي، بدءاً بالنقد النفسي، وإلى سوسيولوجيا النقد والشعرية، ميداناً كبيراً تقدمه المسودات والمخطوطات والنشر المتتالي للدراسة.

هذا الميدان هو ميدان (النقد التكويني) الذي سيحتل الفصل العاشر والأخير من هذا الكتاب. ويجهد هذا النقد في محاولة الدخول إلى محترف الفنان بغية الوقوف على الكيفية التي يتم فيها الإبداع.

وهنا تتم ملاحظة المراحل التي يمر بها العمل الإبداعي قبل إرساله إلى المطبعة. فيتسنى ملاحظة نشاط فكر الكاتب، وكيفية تطور آليته العقلية، وطرائق إبداعه الحسي. إذن. هو نقد يلاحق المسودات والتصويبات العديدة والتواريخ والرتوش والحواشي والتشطيبات. ويقوم بإخضاع كل ذلك للتحليل النفسي بغية مقاربة يخيل أنها الألف والآخرى. المحاولات مازالت جارية، والقابل من الأيام سيتكفل بالنتائج.

على أن الحقيقة، كما يقول الكاتب في نهاية هذا الفصل، إن الناقد الذي يحمل العمل الدؤوب على ما لم ينشر، وعلى المراسلات وتاريخ العمل، قد لا يظهر إلا مثل عازفي الأورغ الماهرين، حيث تقوم تقاسيمهم على مدار الكونشرتو. بالمقابل فإن وصف التكوين بدون تفسير لا يكفي. وعلى أية حال فإن عصرنا أكثر حساسية إزاء الإبداع الأدبي في طور التشكل، عليه إزاء النتائج المنحرفة والأعمال المفتوحة، والكمال المغلق أن يجد نفسه في هذا المعترك. وفي هذه اللعبة التي تجتمع وتفترق فيها - إلى ما لا نهاية - كائنات اللغة.

ختاماً.. نذكر أن ما جاء في هذا العرض السريع ما هو إلا نظرة عجلية على مؤلف شامل ومكثف، تؤكد وزارة الثقافة السورية - الناشر لهذا العمل - على أنه أوسع بانوراً للنقد الأدبي في العالم وجدت حتى الآن.



الرابطة في شعر

■ (لقاءات - محاضرات)

الرابطة في شهر

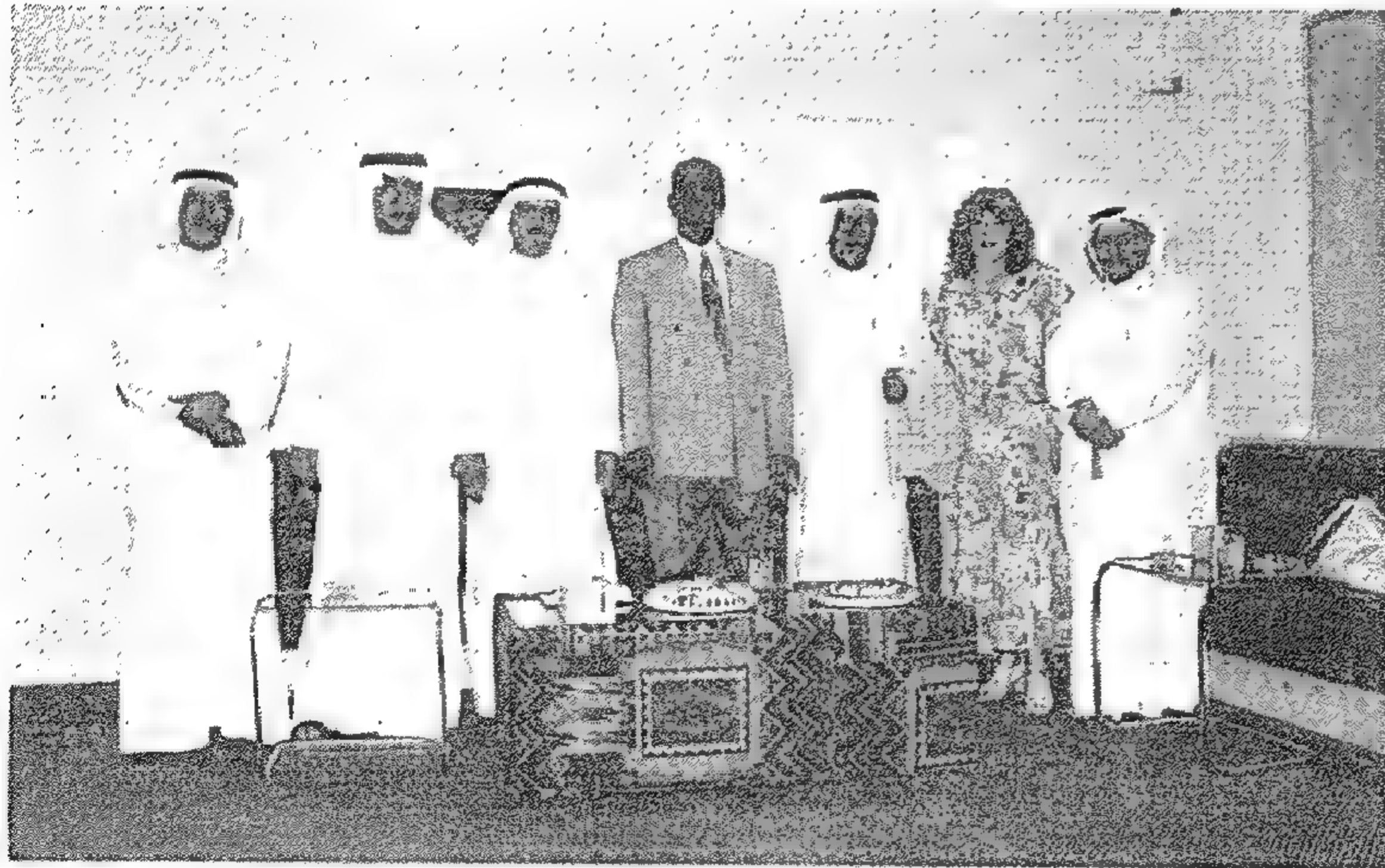
حفل استقبال معالي وزير الثقافة الكيني

استقبلت الرابطة هذا الشهر معالي وزير الثقافة الكيني حسين معلم محمد بحضور عدد من الكتاب والمثقفين. وأدارت الحوار معه الكاتبة ليلى العثمان حول أهم الملامح في المشهد الثقافي الكيني، ومدى مساهمة المرأة في الحياة السياسية والثقافية. وألقى كل من الشاعر أحمد السقاف والشاعر يعقوب السبيعي بعض قصائدهم ترحيباً بالوزير الضيف. كما تم تبادل بعض الكتب والمجلات الأدبية، والتقاط عدد من الصور التذكارية. كما استقبلت رابطة الأدباء الأستاذ يوسف عزيزي أحد أعضاء الوفد الصحفي الإيراني الذي زار الكويت بدعوة من وزارة الإعلام.

وحضر اللقاء أمين عام الرابطة الأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان، وأمين السر الكاتبة ليلى العثمان، والأستاذ الشاعر أحمد السقاف، والأستاذ عبد الرزاق البصير، وعدد من الأدباء والصحفيين.

ودار الحديث مع الكاتب الضيف حول شئون الثقافة والأدب، والرقابة والحركة الفنية، والمسرح والسينما،

وقضايا الترجمة بين الأدبين. وقد أبدى الزائر الضيف إعجابه بالمناخ الثقافي في الكويت، وأشاد بمستوى الحوارات الجادة التي أجراها مع عدد من أعضاء الرابطة. أما على مستوى النشاط الثقافي فقد ألقى الأستاذ عامر دياب التميمي رئيس الجمعية الاقتصادية الكويتية محاضرتة حول: علاقة الأدب بالاقتصاد. كما ألقى الدكتور حسن خليل (الأستاذ بالمعهد العالي للفنون المسرحية) محاضرتة حول تطور التعبير الحركي وعلاقته بالمسرح. ومن المقرر أن تستضيف الرابطة كلا من د. جاسم عواد الجدي ليحاضر حول البيئة في الأدب الكويتي. والدكتورة بربارا ميتلاك لتحاضر حول أدب الحرب.



□ من اليمين: سليمان الحزامي - ليلى العثمان - أحمد السقاف - معالي وزير الثقافة الكيني - خالد سالم - هاشم السبتي - عبدالله خلف.

محاضرات: الاقتصاد والأدب أ. عامر دياب التميمي رئيس الجمعية الاقتصادية الكويتية

هل ثمة علاقة بين الاقتصاد والأدب، تردد هذا السؤال على العديد من المهتمين، وقد تراءى

لل بعض بأن الأدب أبعد ما يكون عن الاقتصاد، فهل هذه هي الحقيقة؟ يعتقد كثير من الأدباء والفنانين أن علم الاقتصاد هو أكثر العلوم الاجتماعية جفافاً وتجريداً، ولذلك فإن المختصين هم الأكثر بعداً عن الأدب والثقافة الإنسانية. وتزايد هذا

الشعور في السنوات الأخيرة بعد أن اعتمد الاقتصاديون في تحليلاتهم على النماذج الرياضية المتطورة لاستقرار الواقع الاقتصادي العام، وتقييم أوضاع المؤسسات الاقتصادية بكافة أنواعها. ولذلك فإن المرء يجد القليل من الأدباء الذين يطلعون على الدراسات الاقتصادية، أو حتى المقالات التي يكتبها اقتصاديون.

لكن في الجانب الآخر لا نجد الصورة بهذا الشكل. هناك اقتصاديون أدباء يكتبون القصة، أو يقرضون الشعر، وهناك نقاد في الأدب من الاقتصاديين. ولا شك أن قدرة العديد من الاقتصاديين على تحليل الأوضاع الاقتصادية، وليس بعضهم للمعضلات الاجتماعية التي تنشأ عن تدهور الاقتصاد يجعلهم قادرين على تصوير النتائج التي يعاني منها البشر تصويراً أدبياً. كما إن احتكاك العديد من الاقتصاديين بالحياة التي يعيشها رجال الأعمال وكبار المسؤولين في المؤسسات المالية والاقتصادية تمكنهم من نسج روايات وقصص عن هذه الحياة.

ولقد برز في العديد من الدول الصناعية الرأسمالية المتقدمة عدد من رجال الأعمال والاقتصاديين الذين برعوا في كتابة القصة والرواية. ومن أشهر هؤلاء بول اردمان Pual Erdman الذي كتب روايتين مشهورتين هما the Crash of 79 ، «انهيار ٧٩» و the Panic of 89 أو هلع ٨٩. وفي الرواية الأولى يتخيل الكاتب عملية غزو من قبل شاه إيران لمنطقة الخليج العربي للسيطرة على الثروة النفطية، حيث تعجز إمكانيات إيران عن تمويل برنامج التسليح التقليدي والنووي الذي يضطلع به الشاه آنذاك. وفي الرواية يسرد الكاتب العلاقات بين الحكومات الغربية والبنوك، وقيام البنوك السويسرية بتمويل برنامج الشاه.

أما في الرواية الثانية يحاول الكاتب أن يصور كيف يمكن أن تسقط أو تتساقط

المؤسسات المالية نتيجة للطعم، وكيف تنهار الأسواق المالية وتدهور أسعار صرف العملات الرئيسية ومنها الدولار. وفي كلتا الروايتين يتخيل الكاتب العلاقات بين السياسة ورجال الأعمال، وبين أصحاب النفوذ والنساء، وبطريقة لا تخلو من الواقعية.. وبطبيعة الحال لا يمكن أن تكتب أي من هاتين الروايتين بهذا الوصف الدقيق لولا خلفية الكاتب وعلاقاته برجال الأعمال وعالم المال والاقتصاد.

وهناك العديد من القصص والروايات التي كتبت عن المجتمع النتائج الإنسانية المذهلة التي نتجت عن وقائع اقتصادية، ومن أهم هذه الروايات في العصر الحديث البؤساء لفكتور هيجو، وهناك الآمال العظام أو Great Expectations لشارلز ديكنز وغيرها من أعمال أدبية رائعة.. فهل كان يمكن أن تكتب هذه القصص والروايات لولا إلمام وأحاسيس كاتبها بالواقع الاقتصادي والاجتماعي المحيط بهم.

في الأسابيع الأخيرة برزت في الصحافة البريطانية أخبار عن علاقة غرامية بين نائب محافظ بنك إنجلترا Bank of England وهو البنك المركزي في بريطانيا، وبين كاتبة اقتصادية، وقد أدت هذه الأخبار إلى استقالة نائب المحافظ من منصبه وهو Rupert Pennaunt Rea. وأهم من هذه الأخبار والإستقالة إن هذا الرجل كان قد كتب رواية عن علاقة غرامية بين رجل أعمال متزوج وامرأة تعمل في الصحافة، ونشرت هذه الرواية قبل سنوات قليلة وكأنه يروي قصة حياته.

ولا يقتصر الأمر على كتابة الرواية، ولكن المعلومات الاقتصادية قد توفر إلهامات ناتجة عن التجارب الحياتية للشعراء والفنانين بكافة تعبيراتهم ليطوروا من إمكانياتهم في الإبداع الأدبي. ومن المؤكد إن الأدباء الذين يتابعون القضايا سوف يجدون أن في جعبتهم العديد من المعلومات والحقائق التي يمكن أن تصاغ في أعمال أدبية رفيعة، وبعضها يمكن أن يكون من

النوع الخالد.. ولو تابع أدباء الكويت نتائج أزمة المناخ لربما وجدوا ما استحق كتابته من أعمال أدبية.. وسوف يجد كتابنا بأن المستقبل حافل بالنتائج الاقتصادية التي يمكن أن تصاغ كأعمال أدبية.

وفي الأدب العربي هناك العديد من الأعمال التي عكست نتائج اقتصادية، خصوصا في روايات نجيب محفوظ، حيث نجد معاناة المصريين، وخصوصا أبناء الطبقات الوسطى، وكيفية مواجهتهم للحياة في ظل ظروف اقتصادية صعبة. وهناك أعمال حديثة تتمحور حول العمالة المصرية المهاجرة، وظروف الريف والمدن في مصر نتيجة لهجرة الأبناء وعودتهم وانعكاس ذلك على الحياة وحياة أسرهم بشكل خاص، ويبرز ذلك في كتابات يوسف القعيد وعبد الوهاب الأسواني وغيرهم.

في الكويت استطاع وليد الرجيب تصوير تطور الحياة الاقتصادية من خلال بعض قصصه القصيرة، ورواية «بدرية» والتي صاغ فيها تصورات واقعية لانتقال البلاد إلى حياة ما بعد عصر النفط، وما رافق ذلك من تبدلات اقتصادية واجتماعية.. وصور الرجيب عمليات التثمين وأثرها في حياة الأفراد والأسر، وكذلك مسألة توزيع بيوت ذوي الدخل المحدود وآثار الانتظار على الأسر محدودة الدخل، كما أوضح تطور حياة العمال، خصوصا في قطاع النفط.

ولا بد أن هناك كتابا في الكويت وفي الخليج قد تعاطوا مع المسائل الاقتصادية أدبيا، إلا أنني لم أطلع على أعمالهم، وربما أبدع بعض منهم.. وليس مطلوبا من هؤلاء الكتاب الإلمام بكافة التفاصيل الاقتصادية، لكن لا بد أن يتوافر لهم حس المتابعة للقضايا الاقتصادية، وخصوصا العامة عنها، لكي يمكن لهم من الاستفادة منها في صياغاتهم الأدبية.

وقد يكون من المفيد ربط الأدب بالاقتصاد من خلال الدراسات الجامعية، حيث يمكن أن يتوافر لدارسي الاقتصاد فرص دراسة الأدب

بشكل مكثف، وتحسين قدرتهم على الكتابة باللغة العربية، حيث نجد أن الكثير من هؤلاء الاقتصاديين يفتقرون لإمكانية التعبير لغويا وبشكل مفيد.. كما يمكن لدارسي الأدب الاطلاع على الاقتصاد من حيث أنه علم اجتماع مهم وأساسي في حياة الأفراد والشعوب، ولا بد من مراعاة هذا العلم والاستفادة منه في فهم الحياة والواقع واكتشاف قضايا يستفاد منها في الأعمال الأدبية. ولا شك أن هذا الاقتراح يمثل تحديا لواضعي المناهج في الجامعة ويتطلب ابتكارا وخيالا لوضع أسس لربط الأدب بالاقتصاد. لكن ذلك ليس بالمهمة المستحيلة، ويمكن للعديد من الأساتذة من وضع تصورات واقعية لهذه الدراسات.

وأود أن أطلب الأدباء، بكافة مشاربهم، بمتابعة المسائل الاقتصادية، وما يكتبه الاقتصاديون لكي يتمتعوا بهذه المعرفة الحياتية المهمة، ويستفيدوا منها في أعمالهم، ولا أنكر بأن هناك الكتابات الاقتصادية الجافة التي ربما لا يستسيغها الأدباء والشعراء والفنانون، لكنهم سيجدون كتابات يمكن قراءتها والاستفادة منها.. كما أنهم سيجدون أن الاقتصاديين من أكثر الناس حساسية، والأكثر قربا للمعاناة الإنسانية، وهم أيضا من أشد الناس حرصا على معالجة الأوضاع الصعبة.. وقد تجدون الاقتصاديين أكثر الناس مودة إليكم.

تطور التعبير الحركي وعلاقته بالمرح د. حسن خليل

محاضرات:

عنوان المحاضرة يدل على أن محاورها هي: التعبير الحركي (الحركة) والمرح. فالتعبير هو رد فعل لفعل حدث للإنسان سواء كان داخليا أم كان خارجيا. وسواء كان رد الفعل إراديا (أي تحت سيطرة الوعي والشعور) أولا شعوريا لا

إراديا فإن التعبير هو ما يجيش بداخل الإنسان من حب وكره وسعادة وألم. وتختلف وسائل التعبير وأشكاله من شخص لآخر ومن مجتمع إلى مجتمع فهناك التعبير بالكلمة والتعبير بالحركة والتعبير باللون والتشكيل واللحن.

يقصد بالحركة كل تقدم يحدث تلقائيا أو عمدا في المكان ويأخذ زمنا معينا وللحركة خواص سلبية وأخرى إيجابية — فالخواص الإيجابية تتعلق بتحقيق فعل معين (Action) والخواص السلبية تتعلق بتفادي فعل معين أو الابتعاد عن فعل معين، وكما في الحياة، فليس هناك حركة معينة إلا ولها دوافع معينة أيضا. مما لا شك فيها أن الحركة وجدت قبل الكلمة بدليل أن الجنين يتحرك في بطن أمه قبل أن يولد. لذا فإن الحركة هي أساس الحياة. فإذا توقفت الحركة توقفت الحياة. ولذا فقد ارتبطت الحركة بالإيقاع، وأصبحت الحركة والإيقاع يحددان شكل التعبير. وللتعبير عدة أنواع - غريزي، كما في التعبير بالبكاء والتعبير بالضحك (المأساة، والمهابة).

بدأ الإنسان البدائي بالتعبير عن غضبه، فرحه، دهشته وحزنه بحركة جسده والإيقاعات التي كان يؤديها بالقدمين واليدين وصوته أو باستعمال أداة من الطبيعة. كما كان يحاكي الطبيعة نفسها، الريح، المطر، الطيور والحيوانات. وكانت علاقة الإنسان البدائي بأشكال المسرح الحديث، إنه حينما كان يصيد كان يقص ويمثل على عشيرته ما حدث أو ما تم له عند مهاجمة حيوان مفترس له وكيفية محاكاة المشهد مرة أخرى واستعادته الأحداث وكيفية السيطرة الوجدانية والعقلية على المتلقي بحيث يحجم من بطولته ثم كيف لهذا الإنسان البدائي أن يكتسب اسم الحيوان له ولعشيرته مثل الأسد.. النمر والفهد..

وهنا تبدأ المرحلة الطوطمية التي عبر عنها الإنسان البدائي بصورة أولية للتعبير الديني. ويرى كليف أن الطوطمية هي تطور خاص للعلاقة بين الإنسان والأنواع الطبيعية.. وهي

جزء من النسق البنائي الذي لا ينظم فقط العلاقات بين الكائنات الإنسانية وبعضها، ولكنه ينظم أيضا العلاقة بين الإنسان والبيئة. ويعتقد الناس في القبائل الطوطمية أنهم ينحدرون عن ذلك الطوطم كما تسمى القبيلة باسمه. وفي الجزيرة العربية هناك قبائل قد سميت باسم طوطمها مثل قريش بمعنى (الحوت) وحمير وذئب، ثعلب أما من طوطم النبات مثل حنظلة والنبوت ومن الزواحف حنش ومن الطيور غرابة ومن الحشرات جراد ومن الأرض صخر.

التعبير الحركي هو السائد في احتفالات الطقوس الدينية لهذا الطوطم باعتباره التجسيد المرئي لشيء تعجز عن وصفه الكلمات، ومن هنا كان شكل (Form) العروض الدينية التي نشأت منها الدراما.

ثم توالى تطور التعبير الحركي مع ظهور الشامانية، والشامان (shaman) هو كاهن يستخدم السحر والشعوذة لمعالجة المرضى وكشف المخبأ واللسيطرة على الأحداث، والشامانية دين بدائي من أديان شمالي آسيا، وأمريكا، أوروبا وإفريقيا.. ويتميز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف، وبأن هذا العالم لا يستجيب إلا لشامان الوسيط بين الآلهة والشياطين والأرواح وبين المجتمع أي الوسيط بين السماء والأرض وبين سطح الأرض وتحت الأرض.

هنا ظهرت مرحلة النشوة أو الغشيان في الحركة لدى الإنسان (Trance) ومن أمثلة ذلك حفلات الزار التي تقام في عصرنا هذا - فالكوريه هي شامان.

ثم تطور التعبير الحركي للإنسان إلى شكل منظم ودخل الحوار الذي يخاطب أو يعظم الإله في المرحلة الأسطورية.

والأسطورة هي صورة من صور الفكر البدائي. فالأسطورة هي الدين وشعائره والتاريخ وحوادثه والفلسفة ومجالاتها والكون جميعه عند القدماء. فنشأت المسرحيات الدينية

المحجبة - كما نرى في (العصر الفرعوني) النص الذي يحتفل بتتويج سنو سرت الأول (١٩١٠ - ١٩٢٠ ق.م). وكذلك لا نستطيع تجاهل كتاب المسرح في صياغة الأسطورة كنص مسرحي مثل برنارد شو في بيجماليون التي ساعدت كثيرا من المخرجين والممثلين في تحويلها إلى نص تعبير حركي، وبدأ التمثيل يتطور عن طريق الرقص الدرامي. وهكذا كان التعبير الحركي هو الأساس في تطور الإنسان (الممثل) وتطور المسرح.. فالحركة هي أساس فن التمثيل باعتبارها الأساس في الحياة.

كان أرسطو أول من وصف حركة المشي عند الإنسان على أنها تحويل الحركة الدائرية الناتجة من المفاصل إلى حركة انتقالية لمركز الثقل.

ثم تابعه جالن الروماني (Galen) ١٢١ - ٦١ ق.م بالتفريق بين الأعصاب الحسية والأعصاب الحركية وهو أول من تكلم عن النغمة العضلية والانقباض العضلي، وشرح حركة الإنسان من وجهة النظر الفسيولوجية.

وبعد ١٥ خمسة عشر قرنا أحيا الفنان الإيطالي ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩ م) الذي وجه الأنظار إلى أن جسم الإنسان تحكمه نفس قواعد الميكانيكا للأجسام الصلبة. ثم تابعه جاليليو (Galilio ١٥٦٤ - ١٦٤٣ م) الذي كانت أهم أبحاثه «علاقة الجاذبية الأرضية بالأجسام الساقطة وعلاقة الزمن بالمسافة والسرعة».

إلى أن جاء النابغة نيوتن (١٦٤٢ - ١٧٢٧ م) الذي كان له الفضل في وضع قواعد وأسس الميكانيكا التي استند عليها علم الحركة وعلم الميكانيكا الحية في نهاية القرن التاسع عشر بدأ المسرح يتحول تدريجيا إلى لغة الجسد وبدأ الممثلون والمخرجون الجدد يكتشفون ما للصورة والجسد من تأثير كبير على المشاهير.. فقد ركز ستانسلافسكي على دراسة حركات الإنسان من حيث الجيست، الإيماءة، الحركة، الإشارة من جهة وبمثليها بواقع تلك العصور وفهم هذا الواقع من خلال الواقع الحاضر (المعاصر).

أما أنتونين آرتو فإنه يعتبر الحركة أساس كل شيء في الإخراج المسرحي ويعتبر أن جسم الممثل هو المحور الأساسي لتولد الفعل ورد الفعل وأن اللغة المسرحية يجب أن تلتقي بالحركة والزمان، فالمسرح مرتبط بتعبير الأشكال. وينظر تايروف إلى الإيماءة بأنها ليست عرضا أخرس حيث تكون الحركة بديلا للكلمة. بل الإيماءة هي ذلك العرض الذي يكشف العالم الداخلي للشخصية.. ويتوصل مير هولد من خلال تركيزه على مقولة (الكلمة، الحركة) إلى توزيع الأجسام وفق أسلوب النقش البارز (Relief) يقصد هنا الطريقة التحتية في تشكيل جسم الممثل بدون الديكور. أما جيرزي جروتفسكي يقول: «إن السحر المسرحي يتأتى على سبيل المثال أن يحول الممثل نفسه إلى شخص آخر أمام أعين الجميع أو يتحول إلى حيوان أو أي شيء فإن الممثل عند جروتفسكي ليس مجرد أجهزة تعبير صوتية وجسمانية، ولكنه بالإضافة إلى هذا قوة ساحرة وقدرة طقوسية لكي تكون له السيطرة الكاملة على الإيقاعات وعلى التحكم في طاقة عضلاته.. ولذلك فقد حدد جروتفسكي:

أنواع الممثلين كالآتي:

١- ممثل بدائي - وهو كما في المسرح الأكاديمي والتقليدي

٢- ممثل صانع وهو الذي يبدع ويبني مؤثرات صوتية فيزيقية

٣- ممثل طقوس وهو الممثل الصانع الذي ينفث على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطن للمجتمع وهو يهتم بالنوع الثالث ويدربه في معمله المسرحي.

أصناف (أنواع) التعبير الحركي:

البانتومايم - التمثيل الصامت

هو فن التمثيل أو المحاكاة، ويقدم مكونات النص أو الفكرة دون حوار أو كلمات ولذا فإن ممثل البانتومايم لا بد وأن يكون على دراية واسعة بأصول الحركة ومفهومها. وأن تكون حركته شاملة التعبير القوى الذي يقوم مقام

الحوار في بعض الأحيان.. فالحركة كالصورة المرسومة تأتي معبرة وواضحة دون تدخل آخر من عناصر العرض ودون تركيبات مساعدة.

لقد أكد مارسيل مارسو الفرنسي على فن الإيماءة التي هي جزء من لغة الجسد، نراه يؤكد على أن التمثيل الصامت هو فن اتحاد الذات والعناصر الأخرى المحيطة بنا من ماديّات من صور تشكيلية لملء الفراغ المسرحي وربط «مارسو» في نفس الوقت الإيماءة بالحياة وبدراسة الإنسان لاعتقاده بأن لغة المسرح الإيمائية لغة الحياة اليومية، فالمتلقي يجب أن يألف لغة الحركة، كما يألف لغة الكلمات لأن التمثيل الصامت هو فن الصمت والحركة، فن الفعل ذاته والإحساس، فهو فن مرتبط بحياة الإنسان. (مارسو) لعب عدة شخصيات بتكثيف وسائل التعبير الحركي لكل شخصية بحيث يكون فيها عمق ودلالة الإيماء.

أما شارلي شابلن فقد ثبت الشخصية بعلامتها وملابسها وأدواتها وحركتها وأبعادها الدرامية. بل اتخذ من حركاته الإيمائية تلخيصا كبيرا للحركات الحياتية. وأصبحت إيماءاته قصيرة المدى وسريعة ولم يقدم «مارسو» و«شابلن» مسرحية كاملة بالمعنى الكامل للمسرحية. بل كانوا يقدمون مشاهد منفصلة دون ربط بينهما. وتطور فن التمثيل الصامت وتطورت تقنية الأداء وشكل العروض وأصبحت تقدم مسرحيات من فصل واحد ومن عدة فصول وتطور إعداد الممثل في هذا النوع من العروض بشكل كبير ملحوظ لتطور علم الحركة وتقنياتها. وتدخلت مواد عملية ونظرية جديدة مثل البيوميكانيكا (الميكانيكية الحية) واستطاع الممثل أن يتحكم في تدريبات التنفس وزيادة اللياقة البدنية إلى شكل كبير جدا وبالطبع زادت مهارات الممثل وتحكمه في التوافق العضلي العصبي ونجح المخرجون والممثلون في رسم الأجسام في الفراغ ومخاطبة وجدان وعقل المتلقي عن طريق التشكيل وجمالياته معناه عن طريق تدريبات

التأمل (Meditation) ومحصلة دفع الطاقة الكونية (Cosmos energy) لتولد القوة الروحية (Spiritual power) فقد استطاع الممثلون والمخرجون أن يصلوا إلى مستويات باهرة.

أبعاد الحركة للممثل - الاتجاه، السرعة، الطاقة، السيطرة، التكوين الحركي، إيقاع الحركة... وللتركيب الحركي قوة معينة وهي التي تبعد نتيجة لتغلب الحركة عبر التوازن أو بالعكس، فالحركة والتوازن متناقضان وحيث يكون هناك توازن حقيقي فلا يوجد حركة. وتكمن القوة أيضا في ذلك التوازن. وعلى المخرج المسرحي أن يخلق كل ما من شأنه إيجاد التوتر، لأن التوتر هو الذي يبعث على تشويق المتفرج وشده إلى المسرح.

فالمخرج هو الذي ينظم جميع الأهداف والعوامل التعبيرية والحركية في الفن المسرحي ولقد تطور التعبير الحركي تطورا مذهلا في أواخر القرن العشرين وبعد ظهور المعامل المسرحية المختلفة وأعداد كثيرة من ستوديو الممثل وبعد أن اختلط الحابل بالنابل في أساليب وتكتيك التعبير عن الطبيعية والواقعية والرمزية والتعبيرية والملحمية والعبث واللامعقول... الخ. وأداء الممثل الكلاسيكي والكوميدي والفارس والأوبرا والأوبريت والباليه والتعبير الصامت... الخ وتقاربت ثقافات الشرق والغرب، تعددت مناهج ومدارس ونهايات الإخراج. وجد أن الحركة هي أفضل الوسائل للتعبير عند الممثل رغم الجهد والتقابل بين مؤيدي الكلمة بظلالها وأبعادها والاتجاه الآخر الذي يؤيد الحركة بأبعادها وتوازنها وإيقاعها. وجوهر التعبير الحركي المسرحي الحديث أن تنبع الحركة عن الفكرة، ويصدر الفعل عن الانفعال، وهذا هو ما يهمننا هنا عن الدافع لحركة الممثل على خشبة المسرح. ونظرا لضيق الوقت وطول الموضوع أكتفي الآن بما كتبت وإلى لقاء جديد مع مزيد من الحركة والإيقاع في شكل جديد من أشكال التعبير الحركي.

خالد سالم محمد

الكويت

في القرنين الثاني عشر والثالث عشر

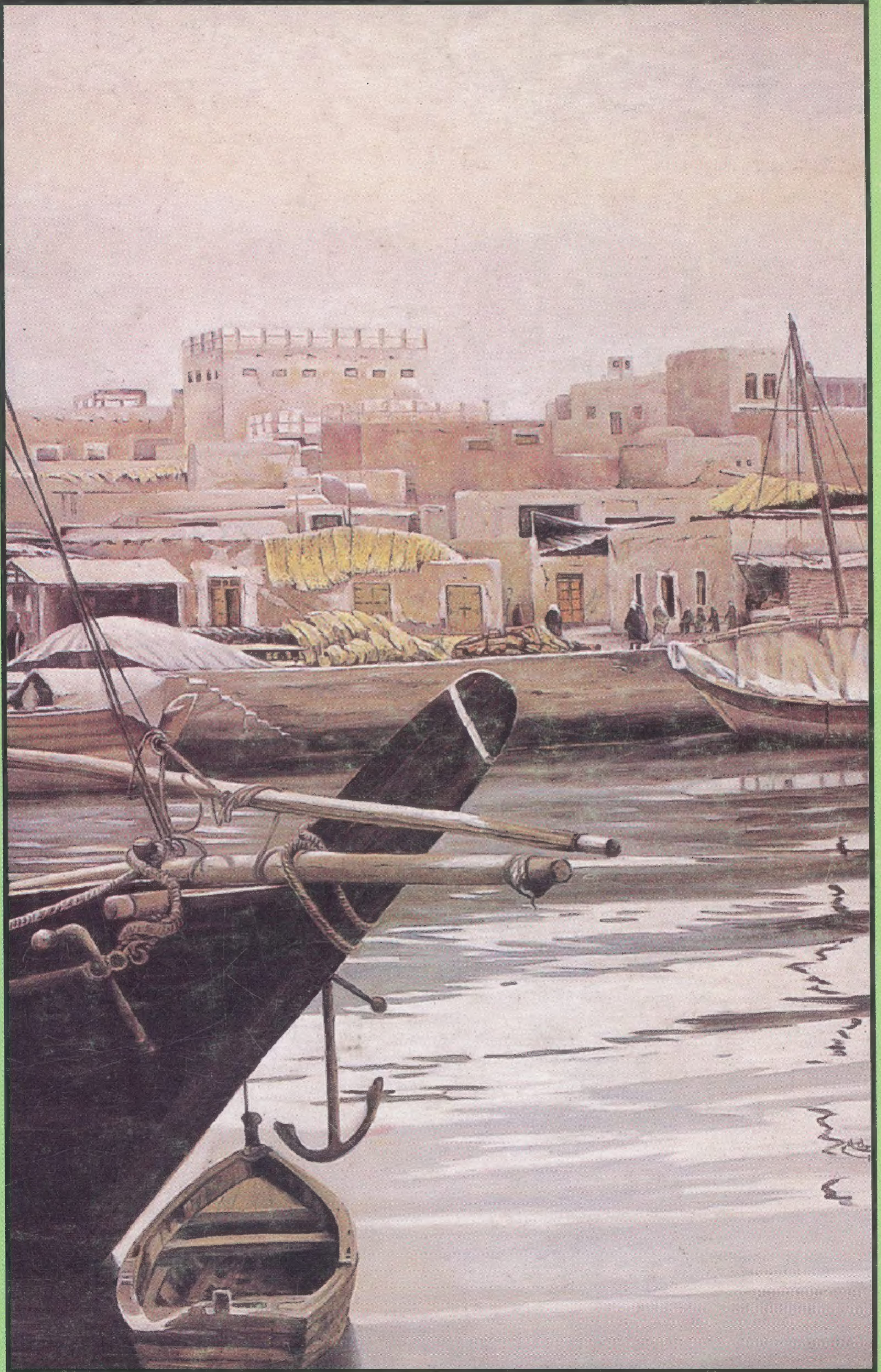
حوادث وأخبار

الطبعة الأولى
الكويت
١٩٩٥

صدر حديثاً

رسم الغلاف : للفنان الكويتي هاشم الياسين
اللون في حياتنا (جدارية)

COLOUR IN OUR LIFE



الفرصة عام ١٩٤٦م

للفنان الكويتي عبد الرسول سلمان